MERRI FRANQUIN

Professeur au Conservatoire National de Musique et de Déclamation

# MÉTHODE COMPLÈTE

DE

# TROMPETTE · MODERNE

DE

# CORNET A PISTONS ET DE BUGLE

THÉORIQUE ET PRATIQUE

PRIX NET : 20 FRANCS

PARIS

ENOCH & Cie, ÉDITEURS DE MUSIQUE

27, Boulevard des Italiens, 27

LONDON : ENOCH & SONS. — BRUNSWICK : HENRY LITOLFF'S VERLAG.

*Tous droits d'édition, de reproduction et de traduction réservés pour tous pays*

1908

MÉTHODE COMPLÈTE

DE

# Trompette Moderne

DE

CORNET A PISTONS ET DE BUGLE

MERRI FRANQUIN

Professeur au Conservatoire National de Musique et de Déclamation

# MÉTHODE COMPLÈTE

DE

# Trompette Moderne

DE

## CORNET A PISTONS ET DE BUGLE

THÉORIQUE ET PRATIQUE

PRIX NET : 20 FRANCS

PARIS

ENOCH & Cie, ÉDITEURS DE MUSIQUE

27, Boulevard des Italiens, 27

LONDON : ENOCH & SONS. — BRUNSWICK : HENRY LITOLFF'S VERLAG.

1908

*Tous droits d'édition, de reproduction et de traduction réservés pour tous pays*

# TABLE DES MATIÈRES

## PARTIE THÉORIQUE


| | Pages |
|---|---|
| Plan de la Méthode | 9 |
| Age (pour commencer l'étude) | 12 |
| Tenue de l'instrument | 12 |
| Attitude du corps | 14 |
| Embouchure | 14 |
| Placement de l'embouchure sur les lèvres | 15 |
| Emission (attaque et pose du son) | 16 |
| Aigu | 18 |
| Respiration | 19 |
| Tension | 20 |
| Etude | 20 |
| Principes d'étude | 20 |
| Résumé des exercices journaliers du Trompettiste | 25 |
| Sons filés | 25 |
| Repos | 26 |
| Quelques programmes d'étude quotidienne | 26 |
| Du style | 28 |
| Staccato | 28 |
| Nuances | 28 |
| Signes de nuances | 29 |
| Signes conventionnels indiquant la manière d'exécuter la notation écrite | 30 |
| Tonalités des Trompettes | 31 |
| Tableau des tonalités de la Trompette et du Cornet | 32 |
| Tableau des principales fig. d'instruments de cuivre aigus | 33 |
| Etendue pratique de chacun des six types de Trompette | 43 |
| Doigtés usuels et doigtés exceptionnels de la Trompette ancienne, dite en *fa* | 43 |
| Totalité des doigtés de la Trompette en *fa* | 44 |
| Totalité des doigtés de la Trompette moderne, du Cornet et du Bugle | 44 |
| Entretien de l'intérieur de l'instrument | 44 |
| Théorie de la transposition | 45 |
| Résumé des principes de la transposition des exercices | 47 |
| Des altérations accidentelles dans la transposition | 47 |
| Tableau de la transposition | 49 |
| Raisonnement sur le tableau précédent | 52 |
| Table alphabétique des termes italiens usités en musique | 56 |
| Tableau de l'étendue pratique de la Trompette à pistons en *fa* | 57 |
| Effet des pistons | 57 |
| Tableau des harmoniques de la Trompette moderne et du Cornet | 58 |
| Accord des coulisses | 59 |


## PARTIE PRATIQUE

### PREMIÈRE PARTIE


| | |
|---|---|
| Sons filés | 63 |
| De la syncope | 63 |
| Syncopes et contretemps | 64 |
| Exercices pour les doigts | 65 |
| Sons liés | 66 |
| Exercices de notes répétées en coup de langue simple | 72 |
| Etude des doubles croches en notes répétées | 73 |
| Arpèges | 74 |
| Notes pointées suivies de brèves | 75 |
| Rappel de syncopes | 77 |
| Contretemps | 77 |
| Rythmes contraires | 77 |
| Gammes chromatiques | 78 |
| Etude du lié | 81 |
| Intervalles pour le jeu des lèvres | 82 |
| Etude des doigtés difficiles | 83 |
| Détachés dans le son ou liés détachés | 84 |
| Etude de l'émission des sons | 85 |
| Sons filés | 87 |
| Récréations mélodiques | 88 |

## DEUXIÈME PARTIE


| | Pages |
|---|---|
| Gammes chromatiques liées | 97 |
| Arpèges | 98 |
| Sauts d'intervalles | 101 |
| Notes répétées et sauts d'intervalles | 102 |
| Etudes diverses | 105 |
| Etudes en sons tenus | 112 |


## TROISIÈME PARTIE


| | Pages |
|---|---|
| Préparation des lèvres. Étude de l'émission | 114 |
| Gammes d'entretien | 119 |
| Préparation pour le sur-aigu | 120 |
| Exercices d'assouplissement et d'épreuve | 120 |
| Epreuve d'extension extrême de l'aigu | 121 |
| Sons filés | 122 |
| Exercice de sons tenus | 123 |
| Sons liés | 124 |
| Etude du lié dans la vélocité | 131 |
| Liés pour la souplesse des lèvres | 139 |
| Gammes majeures, 5 séries | 140 |
| Gammes mineures, 2 séries | 162 |
| Gammes chromatiques liées, 4 séries | 168 |
| Arpèges, 7 séries | 184 |
| Exercice de lecture | 208 |
| Exercices de vélocité et de doigtés. Triolets diatoniques | 214 |
| Triolets chromatiques liés | 220 |
| Etude des intervalles, 3 séries | 222 |
| Coup de langue composé, binaire et ternaire | 228 |
| Exercices de légèreté | 256 |
| Morceaux | 259 |
| Résumé de l'étude du doigté ordinaire | 262 |
| Doigtés exceptionnels | 267 |
| Trilles | 272 |
| Agréments | 278 |
| Exercices de précision et sauts d'intervalles | 286 |
| Notes répétées | 289 |
| Exercices de légèreté | 293 |
| Mélodies | 294 |
| Etudes diverses | 300 |
| Etudes sur les notes difficiles | 309 |
| Exercice de lecture | 311 |
| Morceaux et solos | 312 |
| Messe en *si* mineur. (Bach.) | 331 |


# TABLE ALPHABÉTIQUE


| | Pages |
|---|---|
| Accord des coulisses | 59 |
| Agréments | 278 |
| Arpèges | 74, 98, 184 |
| Contretemps | 64, 77 |
| Coup de langue composé | 228 |
| Doigts (exercices pour les) | 65 |
| Doigté ordinaire (résumé de l'étude du) | 262 |
| Doigtés exceptionnels | 43, 267 |
| Doigtés, Vélocité | 214 |
| Détachés dans le son ou liés détachés | 84 |
| Embouchure | 14 |
| Emission des sons | 16, 85 |
| Entretien de l'instrument | 44 |
| Etendue pratique de chacun des six types de trompette | 43 |
| Etudes diverses | 20, 105 300 |
| Etudes de sons tenus | 112, 123 |
| Etude quotidienne (programmes d') | 26 |
| Etudes sur les notes difficiles | 309 |
| Exercices journaliers du trompettiste | 25 |
| Exercice de lecture | 208, 311 |
| Gammes | 78, 97, 119, 140, 162, 168 |
| Harmoniques de la Trompette moderne et du Cornet | 58 |
| Intervalles (notes répétées et sauts d') | 102 |
| Liés ou coulés (sons) | 66 |
| Légèreté (exercices de) | 256, 293 |
| Mélodies | 294 |
| Messe en *si* mineur (Bach) | 331 |
| Morceaux et solos | 259, 312 |
| Notes pointées suivies de brèves | 75 |
| Nuances | 28 |
| Précision et sauts d'intervalles | 286 |
| Préparation des lèvres | 114 |
| Récréations mélodiques | 88 |
| Répétées (notes) | 72, 73, 102, 289 |
| Respiration | 19 |
| Rythmes contraires | 77 |
| Signes de nuances | 28 |
| Signes conventionnels | 30 |
| Sons filés | 25, 63 122 |
| Sons liés | 66 |
| Sons tenus (exercice de) | 123 |
| — (études en) | 112 |
| Staccato | 28 |
| Syncopes | 63, 77 |
| Termes italiens usités en musique | 56 |
| Tonalités de la trompette en français et en allemand | 32 |
| Transposition (théorie de la) | 45 |
| Trilles | 272 |
| Triolets chromatiques liés | 220 |
| Trompette en *fa* | 43 |

# Méthode complète de Trompette Moderne

de

# Cornet à Pistons et de Bugle

Le principe adopté dans cette méthode consiste à réunir les divers genres d'exercices par séries complètes et graduées, au lieu de les disséminer par petites doses dans des groupes variés représentant chacun une séance d'étude quotidienne.

Le but de ce classement est d'obliger les élèves, pendant tout le cours de leurs études, à s'observer et à chercher eux-mêmes, ou avec le concours de leur professeur, quels sont leurs points les plus faibles en mécanisme pour y porter une part plus importante de leurs efforts; de doser, pour ainsi dire, chaque genre d'exercices. Ils peuvent ainsi, en contrôlant les résultats obtenus, varier le programme d'études quotidiennes selon les circonstances.

D'autre part, nous avons pensé qu'il était insuffisant de donner, dans une méthode, des exercices et des études, si on n'y joint pas les conseils dictés par l'expérience sur la façon de les exécuter, sur les principes d'étude nécessaires au progrès du mécanisme et du style. A notre avis, une méthode sans ou avec peu de conseils serait une méthode incomplète. Ce serait dire aux élèves : voici de la musique, débrouillez-vous comme vous pourrez pour l'exécuter. Un tel ouvrage ne serait rien de plus qu'un recueil.

On a dit, et c'est relativement vrai, qu'en général on ne lit guère les textes; mais un auteur ne doit pas limiter son devoir et son zèle à la satisfaction trop peu intéressante et trop peu artistique des élèves sans ambition et destinés à n'être jamais que des souffleurs, comme on dit vulgairement. Une méthode doit avoir pour but de suppléer, dans la mesure du possible, à l'absence d'un professeur chez ceux qui, pour une cause ou pour une autre, en sont privés.

Enfin la division et le classement des divers genres d'exercices que nous avons adoptés nous font une obligation d'indiquer, d'une manière générale, le programme d'étude quotidienne, afin que les élèves ayant un point d'appui, puissent user de leur propre initiative pour le plus ou le moins de chaque exercice, selon leurs aptitudes.

Nous avons cru devoir donner le plus grand développement possible à l'étude du mécanisme, car si le style varie selon le goût de chaque artiste, de chaque peuple, selon la nature des instruments eux-mêmes et aussi selon l'époque, il n'en est pas de même du mécanisme: celui-ci est universel et également apprécié de tous. Il peut être plus ou moins en honneur, mais sa faveur est de toutes les époques et de toutes les nations. De plus, sa parfaite possession est indispensable pour mettre en relief toute la valeur artistique de l'instrumentiste.

Par l'usage de la transposition que tout trompettiste ou cornettiste est tenu de connaître et de pratiquer, nous avons pu indiquer tous les genres de difficultés dans tous les dessins possibles et dans tous les tons. Par ce

moyen, en procédant mécaniquement et progressivement, tout en abrégeant la matière, nous habituons l'élève à transposer dans tous les tons, avec n'importe quel instrument en main, trompette moderne ou ancienne, ou cornet à pistons.

Néanmoins, afin que ceux pour qui la transposition serait un travail trop long ou trop pénible, puissent également faire un usage utile de cette méthode, nous avons eu soin, dans les exercices et études, de passer en revue à tour de rôle toutes les tonalités, sans avoir recours à la transposition. L'usage de la transposition sera utile surtout aux élèves qui se destinent à faire leur carrière d'instrumentistes professionnels d'orchestre et à devenir professeurs eux-mêmes.

Chacun a des dispositions particulières pour tel ou tel genre de difficultés et se trouve moins bien doué pour d'autres. Les exercices de cette dernière catégorie ayant besoin de plus de développement et d'une insistance plus grande, la variété offerte par la transposition facilitera ce supplément d'étude en évitant l'ennui de la monotonie.

Il est insuffisant aussi de conseiller aux élèves de suivre une marche progressive dans le choix des études. Nous croyons devoir leur indiquer surtout *une progression prudente et raisonnée dans le travail quotidien*, car de cette sage progression dépend en grande partie le succès.

En effet, un élève qui n'est pas guidé, après avoir fait quelques notes en guise de prélude, le plus souvent dans l'aigu, ce qui constitue déjà un effort non préparé et par conséquent préjudiciable, s'attaque tout de suite aux plus grandes difficultés. Aussi, il arrive généralement que les lèvres se brisent dès le début, perdent leur souplesse et leur action dans la formation des sons. Après cela, l'élève ne joue plus, tout le reste de la journée, que par la force des poumons, les lèvres étant, pour ainsi dire, paralysées dès les premiers efforts non préparés.

Il ne suffit pas non plus de donner aux élèves de la musique à jouer pour se fatiguer, mais chaque note doit être donnée à exécuter en vue de contribuer à un progrès ou à une amélioration, soit du mécanisme, soit du style, car la dépense physique est trop considérable pour la gaspiller. Elle ne doit être employée que dans un but déterminé et raisonné.

Selon nous, le programme d'étude quotidienne doit être ordinairement le suivant :

1° Préparation (émissions de sons *pp.*)
2° — (émissions de sons *f.*) (1)
3° Sons filés.

Les autres exercices principaux sont : les gammes, les arpèges, les sons liés, les coups de langue (articulations) simple et composés, l'étude des doigtés difficiles et de la vélocité, les morceaux ou études, les trilles, les agréments et les mélodies.

Dans l'étude quotidienne, à part les trois premiers genres d'exercices qui doivent être faits tous les jours sans exception, on passera en revue tous les autres, si le temps et la force de résistance le permettent, et chacun d'eux jusqu'à ce que l'on ait obtenu une amélioration.

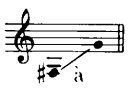
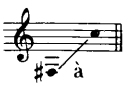
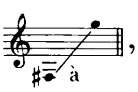
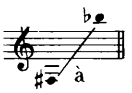
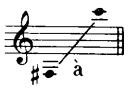
Les exercices qui font parcourir toute l'étendue extrême de l'instrument pourront être travaillés, soit avec le ton de *si b,* ou même le ton de *la* par les élèves dont les lèvres ne seraient pas encore assez fortes.

Quant à l'extrême grave, il n'offre aucun inconvénient pour personne et il ne peut, avec l'alternance de l'aigu, que contribuer à acquérir la souplesse des lèvres et à s'habituer à diminuer, de plus en plus, la pression de l'embouchure sur elles, ce qui doit être un des principaux buts de l'étude.

Tous les exercices sont écrits, en principe, pour la trompette ou le cornet en *ut*, bien qu'ils puissent être travaillés avec le même profit avec les tons moins aigus de *si b* et *la*, surtout les exercices qui ont pour but la dextérité et la souplesse des doigts ou de la langue. Quant à ceux qui visent à fortifier les lèvres, il est préférable de les travailler généralement avec le ton d'*ut* dès que l'on a atteint un degré de force suffisant.

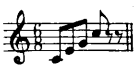
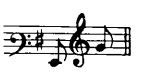
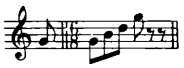
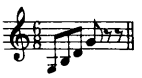
(1) Si l'on éprouve une résistance pour les émissions *f.*, y procéder par degrés progressifs.

L'élève devra toujours se fixer, ou se faire fixer par son professeur, une limite de l'étendue dans l'aigu (1), sans quoi il serait tenté de faire des efforts de lèvres disproportionnés avec leurs aptitudes et compromettrait ainsi ses progrès. Même alors que la limite est fixée, il ne doit l'atteindre qu'à la condition que l'état de ses lèvres lui permette de le faire sans exercer sur elles une pression de l'embouchure. De même que lorsqu'une disposition exceptionnellement favorable l'y engage, il peut dépasser occasionnellement cette limite.

Pour servir de base à cet effet, nous divisons l'étendue pratique totale en cinq parties. La première qui va de  , la deuxième de  , la troisième de  , la quatrième de  , et la cinquième de  . Les notes au-dessus du contre *ut* sont déclassées comme étant du domaine de l'acrobatie.

Mais dans nos exercices destinés à être transposés, n'ayant plus à nous occuper des 1re et 2e parties, nous désignons les trois autres parties par les numéros 1, 2, 3 placés au-dessus de chaque clé transpositrice. Le n° 1 indique *sol* (au-dessus de la portée) comme étant la note la plus élevée dans le résultat de la transposition ; le n°2 le *si b* et le n° 3 au-dessus de *si b*. On sera ainsi fixé au premier coup d'œil sur l'étendue dans l'aigu de chaque transposition.

Au sujet du système de la transposition que nous avons cru devoir utiliser et qui est détaillé plus loin, nous supposons les diverses tonalités de la trompette et nous indiquons les clés nécessaires à chaque transposition avec la première note de l'exercice écrit, suivie immédiatement de la clé de *sol* qui précise, par la note qui la suit, le registre exact appliqué à la transposition.

Ex. : Exercice écrit :  transp. :  signifie que *ut* première note de l'exercice écrit devient le  et non pas 

L'ordre adopté dans l'emploi des clés est basé sur la supposition que l'on voudrait les étudier toutes, sans exception.

A cet effet, il est procédé, soit par progression ascendante, c'est-à-dire par quintes supérieures ou quartes inférieures ; soit par progression descendante, c'est-à-dire par quintes inférieures ou quartes supérieures ; en d'autres termes, par progression en dièses ou en bémols, en exceptant toutefois les tons et les clés qui feraient excéder, soit en haut, soit en bas, l'étendue pratique de l'instrument transpositeur, en l'espèce, la trompette en *ut* ou le cornet. A part de très rares exceptions, exercices et transpositions ne dépassent pas l'*ut* au-dessus de la portée. Ce système est un moyen de varier les registres de l'exécution, condition favorable à la souplesse des lèvres, à leur résistance et au progrès.

Pour l'étude de la trompette en *fa* ou en *mi b* on transposera les exercices. On supposera qu'ils sont écrits pour le cornet en *si b* si on a en mains la trompette en *fa* ; ou qu'ils sont écrits pour la trompette en *la b* si on a la trompette en *mi b*.

De toutes façons on jouera en clé d'*ut* 2e ligne et on ajoutera un *b* à la clef ou on supprimera un ♯. Les altérations accidentelles ne varieront que devant le *si*, quelle que soit l'armure ; elles baisseront d'un demi ton, quel que soit le signe placé devant cette note.

(1) L'échelle des sons de la Trompette et du Cornet n'ayant pas de limite précise dans l'aigu, il convient de s'en fixer une à soi-même qui ne nécessite qu'une somme d'efforts raisonnable. On cherche à étendre de plus en plus cette limite progressivement et méthodiquement jusqu'aux notes les plus aiguës consacrées par l'usage.

## AGE (POUR COMMENCER L'ÉTUDE).

Il n'y a pas de limite précise au sujet de l'âge auquel on peut entreprendre l'étude de la Trompette et du Cornet. Le seul guide à cet égard est la force physique du sujet qui doit d'abord être suffisante pour tirer des sons de ces instruments. La seule règle à observer, quant à la durée et à l'extension de l'étude ainsi qu'aux efforts à y porter, c'est d'éviter le surmenage, danger dont la nature a le soin de vous prévenir avant qu'il ait eu le temps de sévir sérieusement, pour peu que l'on y porte de surveillance.

Cependant, il est préférable de ne pas attendre plus tard que l'âge de 15 ans pour la commencer. Ceux qui ont étudié, auparavant, un autre instrument, pourraient encore réussir, dans l'étude de la Trompette, lors même qu'ils la commenceraient à l'âge de 30 ans. Passé cet âge, la réussite deviendrait de plus en plus aléatoire.

En guise d'étude préparatoire de la Trompette, on peut, dans l'âge tendre, commencer par étudier le Cornet à pistons dont le jeu exige moins de force physique, surtout avec le ton de *la*. Mais à cet âge, les séances d'étude doivent être très courtes et divisées elles-mêmes par des repos très fréquents.

## TENUE DE L'INSTRUMENT

La manière de tenir l'instrument dépend un peu de sa forme, de la conformation de la bouche de l'élève et de la forme de sa main. On ne peut donc en donner une définition absolue, mais seulement quelques principes pour servir de guide.

Le premier de ces principes est de choisir le moyen qui met l'instrument le plus solidement en main. Cela a une importance considérable pour exécuter les passages périlleux et éviter autant que possible les dangers de couacs. Sa fixité solide dans la main gauche permet d'appuyer moins fortement l'embouchure sur les lèvres, but auquel doit toujours tendre l'étude. Il ne faut pas s'inquiéter de l'influence que la tenue peut avoir sur les vibrations du son, cette influence n'existe pas.

La pose des doigts sur les pistons doit être basée sur les mêmes principes.

La position la plus naturelle et la plus souple est la meilleure.

Eviter d'appuyer du bout des doigts sur les pistons comme si l'on jouait du piano. La dernière jointure de l'index doit atteindre environ le tiers de la surface du bouton du piston 1. Toute contraction des doigts ou de la main ne peut être que nuisible à la souplesse des mouvements. Pendant le fonctionnement des doigts, la main doit avoir l'attitude du repos absolu.

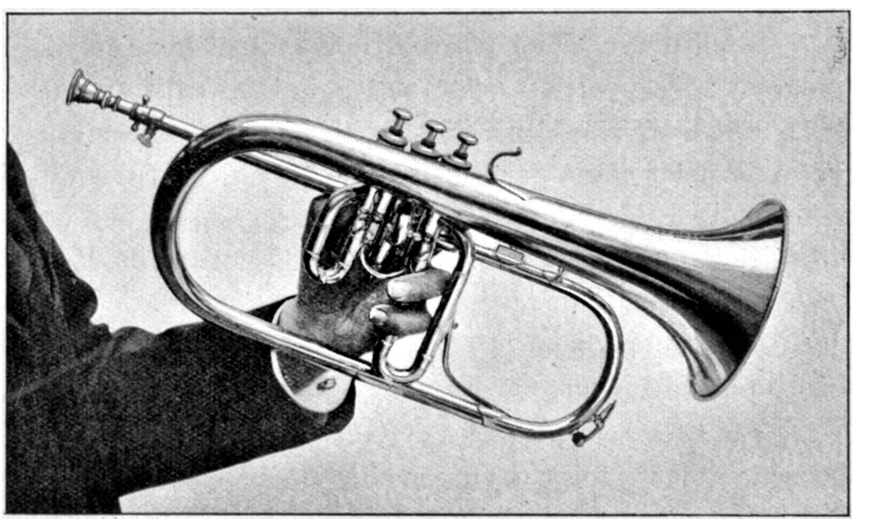
Au sujet de la direction plus ou moins horizontale de l'instrument, on doit, comme dans la plupart des questions, prendre conseil de la nature. Les différentes conformations de la bouche imposent chacune des

modifications à cette direction. Une bouche de forme ordinaire ne permet pas la direction purement horizontale, mais contraint, si l'on ne veut pas perdre une partie de ses moyens, à incliner légèrement l'instrument vers la terre. Cette position est, du reste, la plus souple et la plus élégante. Les artistes qui sont obligés de donner à l'instrument la direction exactement horizontale (il en est même qui le dirigent obliquement vers le ciel) ont une bouche d'une conformation exceptionnelle qui ne les empêche pas, du reste, d'avoir du talent.

Il y a aussi les conformations exceptionnelles en sens inverse.

Ces dernières nécessitent une direction tout à fait oblique vers la terre, sinon la mâchoire inférieure serait forcément tendue en avant. Cette tension pourrait se soutenir un moment, mais la fatigue hâtive qui en résulterait finirait par compromettre gravement l'exécution.

Dans tous les cas, cette considération ne concerne que les artistes jouant sur la scène, en vue du public. A l'orchestre, on ne doit consulter que l'intérêt de l'exécution au point de vue exclusif de l'oreille et de sa propre sécurité à l'endroit des accidents.



La direction du pavillon plus à droite ou à gauche ou en face, n'est pas, non plus, une question indifférente. La sonorité est plus claire ou plus sourde, plus ample ou plus maigre, agréable ou non à l'oreille de l'exécutant lui-même, selon la direction adoptée.

La plus légère modification peut donner l'impression d'un changement de sonorité, d'où des conséquences heureuses ou malheureuses.

Une sonorité d'apparence défectueuse, résultant d'une direction défavorable de l'instrument, peut donner

à l'artiste de l'imprécision dans les émissions et l'exposer aux accidents. Cette apparence est quelquefois trompeuse et l'effet produit sur les auditeurs est tout différent. Malgré cela, cette question est assez importante pour qu'un artiste soucieux de sa responsabilité n'en néglige pas l'étude.

## ATTITUDE DU CORPS

Comme celle de la main et des doigts et comme la direction de l'instrument, l'attitude du corps, en jouant, doit être naturelle, sans raideur ni affectation. Sur l'estrade, elle doit être aussi éloignée de l'audace que de la timidité. La première pourrait disposer le public défavorablement, tout au moins les artistes auditeurs, et la seconde lui donner une préconception désavantageuse. D'autre part, une attitude trop audacieuse a l'inconvénient de mettre la poitrine à découvert, ce qui est une cause de faiblesse dans l'action de la propulsion de l'air. Les coudes ne doivent être ni serrés au corps ni écartés.

A l'orchestre, l'attitude du corps ne doit être basée que sur l'aisance, la commodité et l'intérêt de l'exécution. Comme dans toutes les questions concernant les fonctions physiques, on ne doit prendre conseil que de la nature et choisir soi-même, sans se laisser influencer par les opinions d'autrui, l'attitude que l'on juge la plus favorable à la force et à l'exécution, n'ayant ici, contrairement à ce qui a lieu sur l'estrade, qu'à satisfaire l'oreille.

## EMBOUCHURE

Choisir dès le début une bonne embouchure en rapport avec le caractère de l'instrument auquel elle doit s'adapter : Trompette, Cornet ou Bugle. Ces trois embouchures sont semblables quant à la largeur du bassin et des bords, mais elles diffèrent sensiblement par la forme du bassin et sa profondeur. L'embouchure du Bugle est la plus profonde, elle a généralement la forme conique approchante de celle du Cor, moins profonde, et le grain (1) moins éloigné des bords. L'embouchure du Cornet doit être ovoïde et celle de la Trompette curviligne. Toutes ces embouchures depuis le Bugle jusqu'à la Trompette en *ut* moderne, en passant par les Trompettes anciennes, sont de moins en moins profondes.

La Trompette en *ré* moderne, quand elle est employée aux œuvres de l'époque de Bach et de Haëndel, peut avoir une embouchure encore moins profonde et moins creusée.

On peut revenir plus tard sur le choix primitif et en faire un autre si l'expérience en démontre l'utilité. Cependant on ne doit pas abuser du changement et ne pas se presser d'accuser l'embouchure ou l'instrument si on se trouve momentanément dans de mauvaises dispositions de lèvres.

En général, l'embouchure à bassin relativement large est préférable, parce que les lèvres ont plus de facilité

(1) On appelle grain l'endroit précis où la perce de l'embouchure est le plus étroite.

pour leurs mouvements et que les sons qui en résultent sont meilleurs. Cette forme n'est pas défavorable pour jouer dans l'aigu, comme on le croit souvent à tort.

Pour toutes ces embouchures la largeur du bassin doit varier entre la pièce de 0 fr. 50 française et la pièce de 10 francs française pénétrant et couvrant exactement l'orifice. Pour la Trompette, l'embouchure à bassin évasé et peu profond avec le grain un peu retardé et assez gros. Le peu de profondeur favorise l'aigu, l'évasement intérieur lui donne la plénitude et le gras; l'ampleur du grain concourt aussi à faciliter ces qualités et diminue les dangers de couacs; elle est indispensable à une embouchure peu profonde. Dans tous les cas où une conformation exceptionnelle de la bouche ou des lèvres exigerait une modification à ces principes, se rappeler que toute modification à un ou à plusieurs des facteurs composant l'embouchure doit entraîner obligatoirement une modification en sens inverse à un ou à plusieurs des autres facteurs; en d'autres termes, augmenter dans l'un si on diminue dans l'autre et vice-versa.

Les embouchures à bassin conique donnent les sons voilés et doux. Les embouchures à bassin plat ou curviligne donnent la clarté et l'éclat.

Les émissions *pp* se font plus facilement par les embouchures coniques, mais elles exigent plus de force pour obtenir la puissance.

Avoir soin de tenir l'intérieur de l'embouchure en état de propreté, le limon qui s'y forme assourdit le son et rend les émissions plus fatigantes.

## PLACEMENT DE L'EMBOUCHURE SUR LES LÈVRES

Il n'y a pas de règle précise sur la place que doit occuper l'embouchure sur les lèvres. Arban préfère les 2/3 sur la lèvre inférieure et Forestier 2/3 sur la lèvre supérieure. Tous deux admettent les exceptions. A notre avis, la position dépend de la conformation de la bouche et de la denture. Cependant, à défaut d'indication évidente de la nature, la position sur le milieu horizontal et 2/3 sur la lèvre inférieure nous paraît préférable. Dans tous les cas l'embouchure doit avoir son point d'appui principal sur l'une ou l'autre des deux lèvres afin que l'une ou l'autre conserve sa liberté de mouvements pour obtenir les sons graves et aigus alternativement sans déplacement de l'embouchure, car il ne faut pas l'oublier, la même position doit suffire pour produire tous les sons de l'étendue pratique de l'instrument.

# ÉMISSION

## ATTAQUE ET POSE DU SON

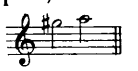
### ATTAQUE

Le mot *attaque* signifie une émission brusque, violente et dure, tandis que la *pose du son* est l'émission moelleuse et douce ou chantante. Chacune de ces deux sortes d'émissions comporte des modifications qui les font passer de l'une à l'autre sans transition. Par cette variété, les artistes ont toute latitude pour exprimer leur sentiment.

Ce mot d'attaque et l'abus qu'on en fait fausse le goût des élèves. Quand on a dit de quelqu'un : *il a une bonne attaque*, on croit en avoir fait le plus bel éloge. Cette erreur est cause que les élèves s'appliquent, dès le début de leurs études, à produire les sons avec dureté et violence, défaut dont ils ont bien de la peine ensuite à se corriger. On a tellement abusé autrefois des sons poussés *doua doua,* cette émission s'est attirée de telles et si justes critiques que l'on est tombé dans l'excès contraire. Pour éviter de prononcer *doua doua* on a fait attaquer toutes les notes par des *tan tan* . Il est plus logique, selon nous, de produire les sons le plus simplement possible, sans les augmenter ni les diminuer et d'en varier néanmoins les nuances. L'exercice des sons filés, comme il est dit ailleurs, suffit pour s'habituer au crescendo et au decrescendo.

L'attaque, telle qu'on la comprend généralement, est l'émission la plus facile, ou du moins celle qui demande le moins de culture.

L'ancien préjugé contre la Trompette au point de vue de la phrase chantante n'avait pas d'autre cause que cet abus que nous croyons devoir signaler.

L'attaque brutale et violente n'a besoin que d'un peu de pratique. C'est ainsi que dans les exercices d'émissions des sons, nous plaçons l'attaque après la pose. Un peu d'exercice d'attaque est alors nécessaire pour rétablir l'équilibre (si l'on peut s'exprimer ainsi). Les lèvres s'étant resserrées pendant l'exercice *pp* manqueraient de souplesse pour le développement du son et pour la sûreté dans les attaques *ff* sans cette précaution. On procède alors à l'attaque par *des poses de son en crescendo de force* jusqu'à l'attaque violente que l'on abandonne aussitôt que le but est atteint, c'est-à-dire dès que l'attaque est pleine, ample, brillante, précise et sûre dans les trois registres : grave, médium et aigu, mais principalement sur les notes 

### POSE DU SON

Bien autre chose est la *pose du son,* et il ne faut pas entendre seulement par ce mot l'émission des sons *pp* ; la pose du son se pratique dans toutes les nuances et elle n'est le produit que de l'étude. Pour poser le son il n'est pas nécessaire de placer d'avance la langue contre les lèvres, il suffit qu'elle prenne contact avec elles pour assurer la netteté du départ du son. Toucher mais non appuyer, encore moins stationner, cela donnerait de la raideur, de l'hésitation et nuirait à la pureté du son.

Tout le monde peut remarquer, lorsque l'émission du son n'est pas nette, que le son se produit un peu après l'action de la langue et qu'on n'entend au début que le bruit du souffle suivi de près par celui du son. Ce n'est donc pas l'action de la langue qui produit le son, mais bien le souffle. On comprend dès lors que la langue n'a pas toujours besoin d'attaquer violemment et qu'elle doit aussi pouvoir poser les sons d'une façon moelleuse, même dans le *forte* si ce *forte* a un caractère chantant qui le réclame.

Dans le cas où l'on ne possède pas naturellement l'attaque violente et dure, ce genre d'émission s'obtient plus sûrement et plus brillamment en étudiant auparavant la pose du son.

L'étude de la pose du son est indispensable pour acquérir la souplesse et la facilité dans l'exécution et pour pouvoir jouer longtemps avec le minimum de fatigue des lèvres.

On doit veiller avec soin, dès le début des études, à ce que le souffle ne fasse pas gonfler les joues ni les lèvres; ce défaut, quand il est contracté, est quelquefois difficile à corriger. Il amoindrit l'action des lèvres et rend nécessaire un appui plus fort sur elles.

Outre qu'il nous est impossible de définir avec exactitude tous les mouvements que la nature opère instinctivement dans l'action de l'émission des sons, nous croyons inutile d'y appeler l'attention. Or, tout ce qui est inutile est nuisible. Le plus sage et le plus court, à notre avis, est de viser au but et de laisser la nature se charger des moyens qu'elle trouve plus sûrement que nous ne le ferions nous-mêmes. Une préoccupation de ce genre ne peut que donner de la raideur dans les émissions et exposer l'élève à employer des moyens défectueux. Mais il y a toujours à craindre que des influences extérieures causent une fausse compréhension des lois de la nature. Ce n'est que dans le but de prévenir ces influences possibles que nous croyons devoir donner, plutôt que des conseils, une définition de l'émission des sons.

Cette définition n'est pas autre chose qu'une simple constatation.

Nous divisons l'action préparatoire de l'émission en trois mouvements :

1^er^ *Mouvement.* — Placement de l'embouchure sur les lèvres fermées et dans l'attitude du repos absolu.

2^e^ *Mouvement.* — Recul des lèvres pour prendre position et ne laisser dans l'intérieur de l'embouchure, au moyen de son contact avec elles, que la fraction nécessaire à leur tension facultative et à leur action. (L'instinct est le meilleur guide à cet effet.) L'abondance de cette fraction, tant qu'elle n'est pas excessive, a une influence considérablement avantageuse sur la souplesse, la résistance et la facilité à atteindre l'aigu.

3^e^ *Mouvement.* — Tension de tous les muscles en avant, dans la direction de l'embouchure, au moment de l'émission du son (1). Le tout sans raideur.

C'est ce troisième mouvement qui, amenant les muscles sur l'embouchure, fait opérer l'appui des lèvres sur elle, au lieu que ce soit l'embouchure qui appuie sur les lèvres. Ce moyen permet d'obtenir des sons gras et d'en développer l'ampleur.

Au sujet du 1^er^ mouvement, voir *Placement de l'embouchure.*

Au sujet du 2^e^, nous ferons remarquer que la tension des lèvres dans le sens des coins, aurait pour résultat de produire des sons maigres, secs et d'affaiblir la résistance des lèvres à leur point d'appui sur les bords de l'embouchure. Leur recul apparent n'est que le moyen indispensable à leur tension en avant, tout comme le bras se ramasse avant de fournir un effort.

La preuve de cette action est que, plus les sons à obtenir sont aigus plus les lèvres se concentrent visiblement dans la direction de l'embouchure. Or, il est indispensable qu'une position unique de l'embouchure et des lèvres permette, à la fois, toute l'étendue. Ce second mouvement est donc le plus important, en ce que c'est de lui que dépend la faculté de parcourir, à volonté, le grave et l'aigu, et, par cela même, d'avoir de beaux sons, purs et souples.

Il n'est pas nécessaire, pour émettre les sons, que la langue se place d'avance contre les dents; une telle préoccupation ne pourrait que donner de l'hésitation ou du bégaiement. Il suffit que la langue prenne contact au moment même de l'émission et de la façon la plus naturelle. Mais le plus sage c'est de ne pas même y penser et de n'avoir en vue que le résultat à obtenir.

Nous croyons devoir, ici, réparer une erreur trop répandue et nuisible à ceux qui étudient un instrument de cuivre. Cette erreur consiste à croire que les différents degrés de l'échelle des sons s'obtiennent par une plus ou moins grande pression de l'embouchure sur les lèvres.

S'il en était ainsi, comment pourrait-on concevoir qu'on ait pu jouer de l'ancienne Trompette Chromatique, celle où le même doigté peut produire, outre la note voulue, toutes les notes diatoniques immédiatement voisines,

(1) Tension relative selon le degré des sons à obtenir.

s'il avait fallu donner pour chacune d'elles un degré de pression différent ? Ç'aurait été, dans certains cas, un mouvement de va et vient de la main gauche qui aurait ressemblé, toutes proportions gardées, au maniement d'une coulisse. Ces chocs fréquemment répétés sur les lèvres, quand les notes sont rapides et arpégées, auraient tôt fait de les meurtrir et de leur faire perdre toute souplesse et toute action à la formation des sons. Les lèvres joueraient, dans ce cas, un rôle passif et se trouveraient constamment entre l'enclume et le marteau. Ce ne serait plus leur force et leur souplesse qui assureraient la supériorité à jouer dans l'aigu, mais la force du poignet. On devine ce que deviendraient alors les lèvres en jouant, par exemple, la Messe en *si* mineur de Bach qui comporte sept contre *ré* (*mi* pour l'oreille) ; 73 contr'*ut*) (*ré* pour l'oreille) ; 113 *si* ♮ (note réelle *ut* ♯) ; etc., etc...

Et puis, enfin, comment concilier ces deux principes qui s'excluent si complètement ? Amincir, d'une part (tirer les coins de la bouche) et, d'autre part, presser davantage l'embouchure sur les lèvres pour leur donner plus de force dans l'émission des sons aigus ? Cela reviendrait à dire qu'il faut affaiblir en même temps que fortifier.

Cette définition imprécise est cause que beaucoup d'élèves s'appliquent dès le début de leurs études à amincir leurs lèvres en écartant les coins avant même d'avoir posé l'embouchure. Les lèvres étant paralysées par cette tension à contre-sens ne peuvent agir et, dès lors, ce n'est que par la force du souffle et celle du poignet que se font les émissions.

Le resserrement des lèvres et leur tension en avant dans le sens de l'embouchure, s'augmentent en raison directe du degré d'élévation des sons et de leurs nuances, mais non de la pression de l'embouchure.

L'expulsion de l'air étant plus serrée et plus violente pour l'aigu que pour le grave, les lèvres qui le dirigent exigent un point d'appui plus résistant pour empêcher la fuite du souffle au dehors. Ce doit être là la seule fonction de la main gauche de maintenir à l'instrument une résistance minimum de soutien suffisante comme point d'appui représenté par l'embouchure ; ce qui signifie que lorsqu'il y a pression inévitable, elle s'exerce par les lèvres sur l'embouchure au lieu que ce soit par l'embouchure sur les lèvres, ce qui est tout à fait différent.

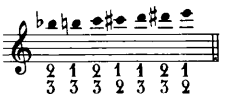
L'étude bien dirigée de l'instrument consiste principalement à donner aux lèvres la force et la souplesse, dans le but d'atténuer de plus en plus le degré de leur appui sur les bords de l'embouchure.

Beaucoup de gens croient, à tort, que le jeu des instruments de cuivre est nuisible à la santé des constitutions faibles. C'est là une erreur que l'expérience démontre tous les jours par de nombreux exemples, car bien des jeunes gens d'apparence chétive ont vu leur tempérament se fortifier par la pratique d'un de ces instruments, tandis que l'effet contraire n'a jamais été constaté.

Comme en toutes choses, le surmenage peut, avec le concours d'une circonstance malheureuse, contribuer à altérer la santé ou à causer des accidents, mais cette conséquence est commune à tous les genres d'exercices.

## AIGU

Pour obtenir, par l'étude, le registre aigu de la Trompette, il est indispensable de procéder par progression au lieu de céder à la tentation de faire sortir les notes les plus élevées, sans préparation, condition qu'il est très difficile d'observer. L'inobservation de ce principe est cause, bien souvent, que l'on ne fait aucun progrès dans cette voie. Il faut donc commencer par faire une note facile en cherchant à la rendre souple, ronde, grasse et pure (*Étude des émissions*). Tant que ce résultat n'est pas obtenu, il est inutile et nuisible de chercher à monter plus haut, à quelque degré que soit cette note. On procède ainsi, toujours en cultivant la qualité du son, jusqu'à l'aigu que l'on désire raisonnablement atteindre.

L'emploi des pistons, allongeant le tuyau effectif, facilite les émissions dans le sur-aigu. Ex. : 
Ces notes exigent un peu moins de force, faites avec ce doigté, qu'avec le doigté ordinaire, parce que le premier allonge le tuyau d'action et diminue proportionnellement la résistance de l'air extérieur.

Ne pas suivre le conseil de ceux qui disent que, pour obtenir la facilité d'émission dans l'aigu, il faut travailler spécialement le grave. Le grave assouplit les lèvres, mais ne leur donne pas de force. Le meilleur moyen d'avoir l'aigu, c'est d'étudier tour à tour tous les registres, en mettant moins d'insistance dans le registre grave parce qu'il est moins difficile.

A cette condition, le grave est utile à l'aigu et l'aigu au grave, parce qu'il n'y a pas de vraie force sans la souplesse et pas de vraie souplesse sans la force.

## RESPIRATION

Expliquer tous les mouvements des organes qui concourent à la respiration serait une tâche superflue ici. Une preuve entr'autres, qu'une telle explication serait inutile, c'est que les professeurs qui en ont parlé, chanteurs et instrumentistes sont, en général, en complet désaccord entr'eux.

Nous ne prendrons parti ni pour les uns ni pour les autres, mais, nous basant sur notre expérience personnelle, nous dirons que dans l'action de respirer nous ne pensons qu'au but sans nous occuper des moyens, de même qu'au sujet des mouvements de la langue dans les émissions.

Nous respirons à fond sans nous soucier si l'air que nous aspirons va dans les poumons ou dans le diaphragme. Il nous suffit d'en emmagasiner la plus grande quantité possible et de nous habituer, au moyen de l'exercice des sons filés ou tenus, à en ménager la dépense. Ce volume d'air dilatant la poitrine ou le diaphragme, peu importe, s'échappe naturellement avec force dans l'expiration sans la moindre pression volontaire, par la seule tendance qu'ont les organes dilatés à reprendre leur position normale, les lèvres étant chargées de régler la sortie de l'air.

L'abondance de celui-ci dans le corps est utile, lors même que l'on n'aurait qu'un seul son à poser piano de la valeur d'une noire, cela dans l'intérêt de la beauté du son, à plus forte raison s'il s'agit d'une phrase longue ou d'un trait difficile à exécuter.

Les sons obtenus ainsi sont généreux, sans dureté, même dans la puissance. Dans le fortissimo qui demande une grande force de propulsion, cette question acquiert encore plus d'importance car si l'aspiration n'a pas été assez abondante, la puissance du son, pour se produire, exige des efforts plus violents non seulement de la poitrine mais aussi du ventre, ce qui peut devenir nuisible à la santé.

On doit faire exception à ce principe au cas où une respiration en perspective s'imposerait après une phrase ou un fragment de phrase de courte durée qui n'userait qu'un faible volume d'air. Il est préférable, dans ce cas, de n'en pas charger les poumons d'une quantité trop considérable. Une respiration obligatoire avant d'avoir soulagé suffisamment la poitrine, cause une oppression insupportable qui oblige quelquefois à interrompre la phrase suivante pour laisser s'échapper le trop plein si l'on est obligé de jouer piano.

Il n'est pas indispensable non plus que le volume d'air inspiré soit dosé exactement. Il vaut mieux, dans tous les cas, avoir de l'excédent que d'en manquer. L'important est de ne pas se sentir gêné par une trop grande abondance comme il peut arriver dans une succession de notes d'accompagnement, courtes et piano, n'utilisant presque pas de souffle.

S'exercer aussi à discerner soi-même les endroits où l'on peut respirer. Les fins de phrase ou de demi-phrases sont des occasions favorables et correctes. Dans les cas d'indécision, se guider par le sentiment musical et le bon goût. Quand une respiration s'impose au milieu d'une suite de notes rapides, il est généralement préférable de respirer après la première note de la mesure ou après la première du 3e temps, et si l'on ne peut en supprimer une, le faible retard qui en résulte se rattrape sur les deux ou trois notes suivantes. Il est bon de s'exercer à respirer dans un laps de temps extrêmement court. On doit respirer par les coins de la bouche et sans déplacer l'embouchure.

## TENSION

Cette expression s'applique aux lèvres et au son. En ce qui concerne les lèvres, voir l'article *Emission des sons*.

Au sujet du son, le mot *tension* se prête à deux interprétations différentes. Pour quelques-uns, jouer avec le son tendu signifie de le soutenir le plus possible dans la partie haute du diapason de l'instrument. On sait que l'on peut, au moyen de l'action des lèvres, jouer (sur un instrument diapasonné) plus ou moins haut ou bas sans toucher à la coulisse d'accord. Mais quand on dit qu'il faut jouer tendu afin de ne pas laisser tomber le son, cela ne signifie pas que l'on doive jouer au-dessus du diapason de l'instrument. Jouer trop haut, comparativement à ce diapason, donnerait des sons rétrécis et sans puissance, comme jouer trop bas, pour cause de mollesse des lèvres, rendrait des sons flasques et sourds.

Il n'en est pas de même quand on abaisse par la volonté, au moyen des lèvres, une note trop haute comme celles qui exigent l'abaissement simultané des deux premiers pistons. Dans ce cas, c'est par la tension en bas que s'obtient la justesse, sans préjudice apparent du timbre, attendu que pour ces notes, la colonne d'air est allongée et que les sons obtenus ainsi sont des harmoniques d'un ordre plus élevé que leurs voisins, conditions avantageuses qui réparent l'effet de l'abaissement voulu par la tension en bas. En outre, les lèvres étant tendues, le son l'est également.

La vraie signification de la tension du son est de le maintenir rigoureusement droit et dans la plénitude du diapason et de la perce de l'instrument, sans le hausser ni le baisser, de manière qu'il en occupe exactement le centre, ce dont chacun peut se rendre compte par lui-même. C'est le seul moyen d'obtenir un son rond dans toute l'ampleur et la pureté possibles.

## ÉTUDE

C'est de la manière d'étudier que dépend le succès, bien plus que de la somme de travail. L'étude de la Trompette et du Cornet, pour être bien dirigée, exige beaucoup de patience, de persévérance, de ténacité, et surtout de prudence et de ménagement au sujet des lèvres, auxquelles on ne devrait jamais imposer un effort violent sans préparation.

La plupart des jeunes élèves, dès qu'ils ont l'instrument en mains, n'ont rien de plus pressé que d'essayer de suite de faire sortir les notes les plus hautes, soit dans le but de s'assurer préalablement (et inutilement) leur possession, ou bien pour donner une haute idée de leur force et de leurs moyens. Le résultat de ces tentatives trop hâtives est que, si l'on parvient à faire sortir le contr'*ut* en préludant, il arrive que le *la* ou le *sol* ♯ restent sourds à l'effort au moment de l'exécution, ou bien c'est le couac qui en résulte. La note aiguë que l'on a réussi à donner sans préparation suffisante, a brisé les lèvres, et, à partir de cet instant, les sons ne se produisent plus que par la force brutale du souffle, avec la pression, inévitable dans ce cas, de l'embouchure sur les lèvres, moyen que nous avons signalé (voir l'article *Émission*) comme très défectueux et propice aux accidents.

## PRINCIPES D'ÉTUDE

TRAVAILLER BEAUCOUP, SE FATIGUER PEU ; EN D'AUTRES TERMES, SE REPOSER TOUJOURS AVANT QUE LES LÈVRES SOIENT FATIGUÉES.

DANS LA SOMME D'ÉTUDE QUOTIDIENNE, ÉVITER LE SURMENAGE.

Nous n'avons pas la prétention, en écrivant cet article, de dire le dernier mot sur la manière d'étudier la Trompette, le Cornet et le Bugle. On pourrait plutôt dire que c'est le premier mot, car jusqu'ici les méthodes, de même que les professeurs en général, n'en ont, pour ainsi dire, pas parlé. On s'était borné, à peu près, à donner des conseils sur la formation des sons, sur les articulations, la correction du style, sur les défauts à éviter, etc...,

mais en fait de principes sur la manière de diriger l'étude quotidienne du mécanisme, on s'en est tenu aux généralités sans rien préciser, si ce n'est la recommandation vague de filer des sons, conseil excellent mais insuffisant.

Nous avons eu l'ambition de découvrir et de fixer les principes essentiels de l'étude de la Trompette, du Cornet et du Bugle. Nous avons fait de cette découverte une étude spéciale pendant tout le cours de notre carrière en notant soigneusement toutes les observations, en comparant les résultats obtenus, etc... Finalement nous avons eu la satisfaction de pouvoir indiquer et mettre en pratique d'une façon certaine pour nos élèves, les règles à observer dans l'ordre des principaux exercices et dans la manière de procéder pour bien employer le temps et la dépense physique à l'avantage du progrès. Cela ne veut pas dire, nous le répétons, que l'on doive accepter sans examen les conseils que nous donnons, quoique avec pleine conviction, basés sur notre propre expérience et sur celle de nos nombreux élèves qui ont eu la constance de les suivre. Malgré cela, nous engageons toujours les élèves à faire une étude particulière de ces principes, à en faire aussi la critique et au besoin à essayer de les modifier.

Ils auront, en tous cas, un terrain ferme sur lequel ils pourront marcher avec confiance et avec la certitude que leurs efforts porteront leurs fruits. Nous souhaitons que, les ayant mis dans cette voie, ils découvrent eux-mêmes des moyens nouveaux qui leur permettent d'atténuer encore la difficulté et l'aridité du jeu de la Trompette, du Cornet et du Bugle.

**1.** — Rechercher la netteté et la finesse par l'émission des sons *pp* dans toute l'étendue; la plénitude, la beauté et la puissance par les émissions *mf* et *f*; la résistance et la souplesse par les sons filés et l'exécution de chants larges; l'élégance et la vélocité par l'étude des articulations et des traits: le phrasé par l'exécution de chants larges ou de mélodies.

**2.** — La recherche de la beauté du son contribue beaucoup à acquérir la facilité. En général, quand le son est beau, l'aigu est facile.

**3.** — La Trompette étant un instrument rude de sa nature, le but de l'élève doit être de le rendre doux, souple et, en un mot, de lui donner l'apparence de la facilité. Cela n'exclut pas la puissance.

**4.** — Rechercher avec soin, dans l'étude, la pureté des sons, leur justesse entre eux, leur plénitude et leur rondeur, quelle que soit leur nuance, la netteté et la précision des émissions. C'est dire que l'étude de l'émission des sons et de leur qualité est la plus profitable, surtout si l'on y joint celle des sons filés.

**5.** — Le talent d'un trompettiste ne consiste pas exclusivement dans la faculté de pouvoir donner des sons aigus, ni d'exécuter des traits difficultueux, ni d'avoir de jolis sons, du style, du rythme, de la sûreté d'émission, ni même toutes ces qualités réunies. Il en est une autre, indispensable pour les mettre en valeur, c'est la force de résistance des lèvres. Cette force ne s'acquiert et ne se conserve que par l'exercice des sons filés.

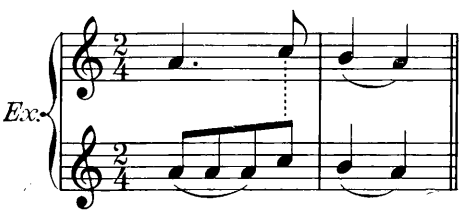
**6.** — Lorsqu'on a à exécuter un trait de grande étendue, il faut toujours, lors même qu'il commence par le grave, disposer ses lèvres dans l'embouchure de la même façon que si le trait commençait par la note aiguë; le grave s'obtient très bien aussi dans cette disposition, mais il n'y a pas réciprocité. Pendant l'exécution du trait, avoir la prudence de réserver assez de force pour la terminaison. A cet effet il faut, si le trait est en crescendo, qu'il soit rigoureusement progressif afin que le développement du son ne soit pas exagéré dans le parcours, ce qui aurait pour conséquence de relâcher les lèvres qui n'auraient plus le mordant suffisant pour atteindre l'extrême aigu.

**7.** — Un défaut commun à la plupart des élèves consiste à presser le départ de chaque trait, gamme ou arpège (1). Les deux ou trois premières notes sont généralement précipitées et n'ont pas leur valeur exacte, de sorte qu'elles ne sont pas entendues distinctement, et le trouble qui en résulte nuit à la clarté de tout le trait, l'équilibre étant rompu. On doit donc avoir bien soin de donner aux premières notes de chaque trait, au moins toute leur valeur. Le trait ainsi commencé, le danger de le rater est en partie écarté.

(1) Le même défaut a lieu à la terminaison des gammes ascendantes; l'avant-dernière note du trait est souvent précipitée sur la dernière et perd ainsi de sa valeur. Ce défaut est occasionné par la mauvaise habitude de prononcer *da* sur la dernière note alors qu'on a prononcé *ta* sur toutes les autres.

**8**. — Lorsque dans un point d'orgue il y a un trait rapide allant du grave à l'aigu, il est prudent et de bon goût de ne pas le commencer avec précipitation et de faire un crescendo de vitesse comme de nuance. De plus, dans le grave le doigté est plus compliqué, les liaisons se font moins bien et avec moins de souplesse si c'est en liés, et les émissions sont moins parfaites si c'est en détaché. Tout ceci dit au sujet de la vitesse.

**9**. — Quand on a une noire pointée suivie d'une croche, il faut s'appliquer à donner à la croche toute sa valeur.




De même pour la double croche précédée d'une croche pointée.

L'inexactitude est encore plus choquante quand cette double croche est suivie d'autres doubles croches. La succession étant faite en mesure met plus en évidence le défaut de valeur de la première.

Il y a des cas où la double croche précédée d'une croche pointée peut s'exécuter comme une triple croche ou bien lui donner une valeur fantaisiste, mais rarement dans la musique classique.

Lorsqu'un groupe de deux ou de quatre doubles croches fait partie d'un chant large, ne pas céder à la tentation instinctive de les faire trop vite.

**10**. — La croche n'a pas toujours exactement un demi-temps de sonorité ; elle est plus ou moins longue ou plus ou moins sèche selon le sentiment du passage que l'on exécute, comme aussi selon le mouvement.

Elle a ordinairement toute sa valeur sonore dans les expressions plaintives ou tristes, dans les mouvements calmes, tranquilles.

Dans les phrases qui expriment l'énergie et la vigueur, ou simplement la gaité, comme dans les mouvements vifs ou animés, les croches ne sont généralement pas tenues toute leur valeur ; dans bien des cas elles sont exécutées comme des doubles croches suivies de quarts de soupirs.

Si l'on ne tient pas compte de ces diverses situations, on est exposé à donner une expression contraire à celle qu'a voulue l'auteur.

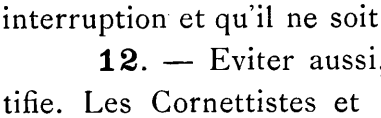
**11**. — Le défaut de pousser les sons *doua doua doua* quoique moins répandu qu'autrefois, existe encore, non seulement chez les amateurs mais même chez quelques professionnels. Sous prétexte de donner plus de charme au jeu on veut donner à chaque note une forme ovale ou conique et on obtient le détestable résultat ci-dessus ou celui-ci

< < <
doua doua doua

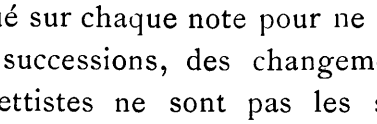
Les suites de notes liées ne sont pas exemptes de cette faute et on entend fréquemment ceci :

Pour éviter ce défaut, il faut penser à imiter l'orgue ou supposer que l'on joue d'un instrument à clés et à trous comme la Flûte ou la Clarinette. La difficulté c'est d'arriver à dissimuler le fonctionnement des pistons, fonctionnement plus lourd et plus défectueux assurément que celui des clés, mais, avec du soin, on peut obtenir un résultat satisfaisant. Il faut pour cela, avoir le son bien tendu pour qu'il passe d'une note à l'autre sans interruption et qu'il ne soit pas diminué sur chaque note pour ne pas avoir à l'augmenter à la note suivante.

**12**. — Eviter aussi, dans les successions, des changements de syllabes d'articulation que rien ne justifie. Les Cornettistes et les Trompettistes ne sont pas les seuls des instrumentistes qui font quelquefois

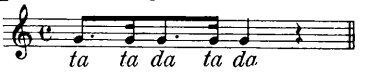



ou encore




La syllabe *da* ou *du* est rarement utile. La pro-

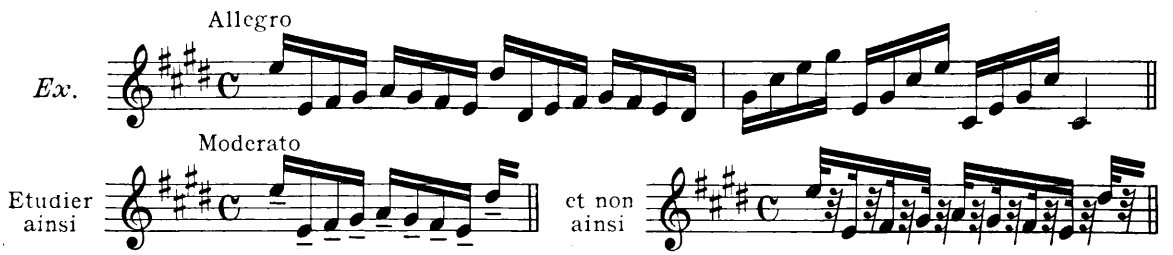
nonciation *ta* suffit presque toujours avec ses modifications de douceur ou de dureté. En aucun cas il ne faut changer la prononciation dans les successions de notes qui doivent être égales en expression et en nuance. La même observation peut se faire aussi dans les notes de valeur inégale. Ex. :




Cette articulation est défectueuse parce qu'elle met trop en dehors les doubles croches et affaiblit les notes des temps forts. De plus elle tend à transformer les doubles croches en triples croches. Cette prononciation n'est bonne, en effet, que pour la vélocité, c'est-à-dire pour les triples croches ou pour les mouvements très vifs.

**13.** — Tout ce qui est difficultueux doit être travaillé d'abord dans un mouvement modéré ou même lent, et n'augmenter la vitesse que lorsque l'exécution est parfaite, c'est le meilleur moyen d'éviter les accidents. Dans le mouvement modéré ou lent, les inégalités d'ampleur des sons et de leur nuance, leurs défauts de netteté d'émission, de justesse, toutes les imperfections se distinguent beaucoup mieux et l'on peut plus aisément y remédier. Mais surtout, il ne faut pas l'oublier, la manière d'exécuter doit être exactement la même dans le mouvement modéré ou lent que dans le mouvement vif, c'est-à-dire que si l'exécution demande des détachés dans le son et de la souplesse, il faut agir de même pendant l'étude en mouvement lent, sinon le trait restera lourd et dur.

En d'autres termes, il faut que les émissions des sons soient aussi légères dans l'étude en mouvement lent ou modéré qu'elles doivent l'être dans l'exécution en mouvement vif; pas plus martelées (1) et aussi allongées les unes vers les autres, c'est-à-dire sans plus de séparation (2).




**14** — Tout ce qui ne présente pas un genre de difficulté doit être exclu de l'exercice. Le moindre souffle ne doit être dépensé que dans un but médité et délibéré. Toutefois, la difficulté ne réside pas seulement dans les traits de vélocité, ni dans l'émission des notes aiguës, mais aussi dans la qualité des sons, leur justesse, leur souplesse, leur forme, leur degré d'intensité, leur expression, ainsi que dans l'interprétation.

**15.** — La pensée ou l'imagination ayant une grande influence sur la qualité du son, il faut avoir l'idée de le porter au loin, dans quelque nuance que ce soit; supposer que l'on joue pour des auditeurs éloignés, au lieu de chercher à le faire éclater autour de soi, ce qui donne des sons creux et nasillards.

La première supposition provoque la direction des lèvres en avant, attitude favorable, et la deuxième les fait reculer.

Avoir constamment le désir de remplir le tube d'un son pur, généreux, gras et brillant.

**16.** — Ne pas terminer une séance d'étude sans s'assurer que l'on peut faire encore une gamme avec facilité (ceci pour ceux qui sont déjà avancés). Si l'on ne le peut plus, c'est qu'on a trop insisté dans la séance. Dans ce cas, assouplir de nouveau les lèvres par un exercice abrégé d'émissions (préparation).

**17.** — Plus la fatigue quotidienne des lèvres est grande, plus est long le travail préparatoire des lèvres (les émissions *pp.*)

**18.** — On ne doit pas continuer de jouer quand on sent une défectuosité des émissions provenant de la fatigue des lèvres. Retirer un instant l'instrument de la bouche.

(1) Cette recommandation est d'une très grande importance.

(2) Dans les mouvements lents ou modérés, ce genre d'exécution peut s'appeler le *lourré sans accent*.

**19.** — Quand on travaille un morceau, il faut, à la première difficulté de mécanisme que l'on rencontre, s'y arrêter et y pratiquer le système employé pour l'étude de l'émission, c'est-à-dire répéter le fragment difficile autant de fois qu'il est nécessaire pour obtenir une amélioration, mais en intercalant, entre chaque répétition, un silence ou repos d'une durée moyenne d'environ trois fois celle du fragment, ayant l'embouchure hors des lèvres ; après quoi on continue le morceau jusqu'à ce qu'une nouvelle difficulté se présente pour agir de même.

**20.** — Le travail consiste à équilibrer nos facultés plus faibles avec celles dont la nature nous a mieux doués.

**21.** — Certains exercices paraissent inutiles ou ridicules aux yeux de ceux qui n'ont jamais fait partie d'un grand orchestre et n'en connaissent pas toutes les exigences ; qui ne savent pas que les choses les plus simples en apparence sont souvent les plus difficiles et les plus dangereuses en réalité.

**22.** — L'étude la plus importante, celle qui doit servir de guide à toutes les autres, est celle de soi-même, de ses moyens physiques, de ses aptitudes, de ses facilités naturelles, en un mot de ses points forts et de ses points faibles. De cette étude on déduit le plus exactement possible la direction à donner à l'étude de tout le mécanisme et on évite beaucoup de perte de temps en déterminant, sinon exactement, du moins d'une façon plus approchante, le genre de travail auquel il faut donner une plus grande part.

**23.** — Quand on éprouve une difficulté d'apparence insurmontable, c'est qu'on l'a mal ou insuffisamment travaillée, on pourrait même dire simplement pas assez travaillée, car même en s'y prenant mal, l'insistance finit toujours par triompher de toutes les résistances ; avec le temps elle conduit dans la bonne voie, c'est-à-dire à la découverte du genre d'étude nécessaire. Donc à défaut de guide sûr, ce qui serait évidemment une économie de temps et de dépenses physiques, la persévérance aboutit au résultat final et certain.

**24.** — Le degré de perfectibilité d'un instrumentiste dépend uniquement de son goût et de sa volonté à le satisfaire.

**25.** — Si l'on ne travaille pas assez, on manque de force et de résistance ; si l'on travaille trop, on manque de souplesse. L'extrême fatigue est aussi une cause de faiblesse.

**26.** — Pendant les séances d'étude, on doit constamment surveiller l'état des lèvres au point de saisir le moment précis où une note de plus compromettrait leurs facultés, leur souplesse et le résultat acquis. Avec une observation attentive cet instant se distingue très bien et, si l'on en tient compte, l'amélioration et le progrès s'opèrent d'une façon surprenante.

**27.** — Un des principaux obstacles au progrès est celui qui résulte d'une paresse instinctive qui fait fuir les difficultés réelles pour ne s'attacher qu'au genre à effet ou agréable. Ex. : On étudie un morceau qui contient des passages plus difficiles ou plus dangereux ; ces passages que l'on rate généralement la première fois, on les rejoue et dès qu'on les a réussis une fois à peu près, on passe outre. Souvent même on n'attend pas de pouvoir les exécuter irréprochablement, et l'on compte qu'à force de rejouer le morceau dans son entier, il finira par bien aller. On peut parfois arriver à atteindre ainsi le résultat, mais au prix de beaucoup de temps perdu et de forces gaspillées que l'on aurait tant d'occasions de mieux employer.

On doit donc chercher avec soin tout ce qui présente une difficulté mécanique, avec la ferme volonté de l'attaquer et de la vaincre, non par la violence et la brutalité, mais par la patience et la persévérance, quelle que soit sa résistance.

**28.** — Il est de première nécessité de ne commencer l'étude quotidienne proprement dite qu'après s'être assuré que les lèvres sont prêtes pour les différentes émissions de sons dans les trois registres (1) : grave, médium et aigu, et dans les trois nuances *pp*, *mf* et *ff*.

(1) Ceux qui possèdent habituellement l'aigu ; les autres doivent se limiter à l'étendue qu'ils peuvent raisonnablement atteindre tous les jours sans effort de lèvres excessif.

**29**. — Eviter le surmenage des lèvres à l'approche d'une épreuve. Le jour de l'épreuve, se borner à l'exercice des émissions *pp* et *f*. Le tout sans excès. On réserve l'étude de la résistance pour les jours où l'on n'a pas une trop grande responsabilité en public.

**30**. — Avant de jouer quoi que ce soit, préparer les lèvres au moyen de quelques émissions séparées lorsque c'est possible.

## RÉSUMÉ DES EXERCICES JOURNALIERS DU TROMPETTISTE

1° Émission des sons comprenant la pose simple *p* et *f* et l'attaque *ff*. On peut, de temps en temps, faire précéder les émissions des diverses articulations d'attaque. Ex. :  en employant tour à tour les divers coups de langue ;

2° Sons filés ;

3° Sons liés ;

4° Gammes. — Les gammes diatoniques et chromatiques *p* et *f* liées et détachées, en coups de langue simples, binaires et ternaires *p* et *f* alternativement ;

5° Arpèges, de la même façon que les gammes ;

6° Sauts d'intervalles ;

7° La vélocité de la langue et des doigts ;

8° Les trilles ;

9° Le style et le rythme : mélodies, études, morceaux ou solo ;

10° La transposition que l'on peut appliquer à tous les genres d'exercices.

On doit constamment s'assurer la possession de tous ces genres d'exercices en les passant tous les jours en revue. On voit ainsi ceux qui demandent une application plus soutenue.

La prudence et le ménagement des lèvres doivent être pratiqués judicieusement, principalement dans toute la première partie de l'étude quotidienne, si l'on veut, ensuite, pouvoir travailler longtemps, beaucoup et sans danger pour les lèvres. Commencer l'étude par des exercices qui exigent des efforts, c'est vouloir courir avant de pouvoir marcher.

Moyennant ces observations, plus on peut consacrer de temps à l'étude de la Trompette, plus le résultat est bon et rapide.

La durée totale quotidienne ne peut être fixée, car elle dépend et de la force physique du sujet et du degré de son expérience.

Cependant, pour faire des progrès sérieux, il faut y consacrer au minimum deux heures effectives par jour. Si l'on peut porter ce temps à trois, et même à quatre heures, le résultat n'en sera que plus rapide et plus certain.

Plus tard, lorsqu'on a acquis un parfait mécanisme, une heure par jour, en une ou plusieurs fois, peut suffire, non seulement à l'entretenir, mais même à continuer de le perfectionner.

## SONS FILÉS

L'exercice des sons filés est obligatoire à qui veut acquérir une belle sonorité, un jeu souple et nuancé, la facilité à jouer dans l'aigu comme dans le grave, la force de résistance, etc.

La recherche de la belle sonorité, dont l'exercice des sons filés constitue le principal moyen, aide puissamment à acquérir les autres qualités de mécanisme et développe le bon goût.

Tous les tempéraments n'en ont pas un égal besoin, mais on peut affirmer que si cet exercice n'est pas indispensable à chacun, il est utile à tous. A ceux qui ont beaucoup de force de lèvres, il donne la souplesse et la finesse, et augmente la pureté des sons ; aux autres, il donne en même temps la force ; à tous, il fait acquérir ce qui leur manque au point de vue des lèvres, en perfectionnant ce qu'ils possèdent.

Le résultat de cette étude ne se fait pas toujours sentir immédiatement, surtout si l'on en exagère la dose ou la durée ; mais c'est surtout à la longue que son bienfait se manifeste, au fur et à mesure qu'elle augmente la force des lèvres. Cette étude est fatigante et on doit la doser raisonnablement. Il faut se défier de l'exagération, principalement lorsqu'on se prépare à une épreuve.

## REPOS

L'usage raisonné et méthodique des repos pendant les exercices, constitue la partie la plus difficile de l'étude. Nous n'hésitons pas à dire que de cet usage intelligent dépend, en grande partie, le succès, et que c'est généralement à l'insuffisance, au peu de longueur et à la rareté des repos, dans la première partie de l'étude quotidienne, qu'est due, souvent, la nullité des progrès ou leur faiblesse.

---

## QUELQUES PROGRAMMES D'ÉTUDE QUOTIDIENNE

### Pour une heure de travail

| | |
|---|---|
| Émissions de sons *pp* | 10 minutes. |
| — *f* | 5 — |
| Repos | 5 — |
| Sons filés | 10 — |
| Repos | 5 — |
| Exercices divers | 10 — |
| Repos | 5 — |
| Études, mélodies ou morceaux | 10 — |
| Total | 60 minutes. |

Quelle que soit la durée totale de l'étude quotidienne, il est toujours préférable, quand on en a le loisir, de la diviser en deux parties, l'une le matin et l'autre l'après-midi.

---

### Pour deux heures

| | |
|---|---|
| Émissions *pp* | 20 minutes. |
| — *f* | 5 — |
| Repos | 10 — |
| Sons filés | 15 — |
| Repos | 15 — |
| Exercices divers | 20 — |
| Repos | 15 — |
| Études, mélodies ou morceaux | 20 — |
| Total | 120 minutes. |

### Pour trois heures

| | |
|---|---|
| Émissions *pp*. | 30 minutes. |
| Entrecoupées de repos fréquents de plusieurs minutes chacun. | |
| Repos principal. | 10 — |
| Émissions *f*. | 10 — |
| Repos. | 5 — |
| Sons filés | 20 — |
| Repos | 20 — |
| Gammes | 10 — |
| Repos. | 10 — |
| Coulés | 5 — |
| Exercices divers. | 10 — |
| Repos. | 10 — |
| Études ou morceaux | 15 — |
| Repos. | 10 — |
| Mélodies larges. | 15 — |
| Total. | 180 minutes. |

### Pour quatre heures

| | |
|---|---|
| Émissions *pp*. | 45 minutes. |
| Repos | 15 — |
| Émissions *f*. | 15 — |
| Repos | 10 — |
| Sons filés. | 35 — |
| Total. | 120 minutes. (2 heures.) |

| | |
|---|---|
| Gammes *p* et *f* alternativement | 15 minutes. |
| Repos | 10 — |
| Coulés ou liés | 10 — |
| Repos | 5 — |
| Exercices divers. | 20 — |
| Repos. | 15 — |
| Études diverses | 15 — |
| Repos. | 10 — |
| Mélodies ou morceaux | 20 — |
| Total. | 120 minutes. (2 heures.) |

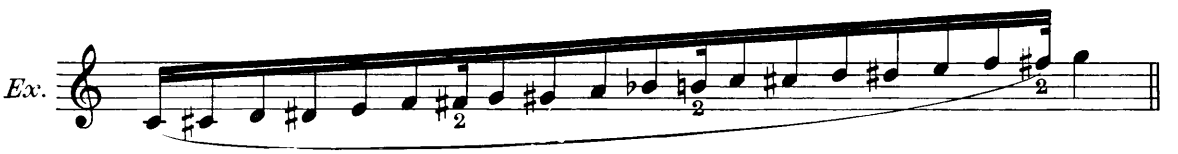
Il est inutile, croyons-nous, d'ajouter que ces programmes ne sont donnés que comme indications et non comme règle absolue.

L'étude des sons liés ou coulés peut se mêler à tous les genres d'exercices indépendamment de sa place aux exercices divers.

## DU STYLE

La musique est un assemblage de sons, de mouvements et de sentiments. C'est de la variété de ces trois éléments que dérive l'intérêt. Les sons varient par leurs vibrations et leur intensité ; le mouvement par la vitesse et le sentiment par l'expression. La négligence ou le défaut de l'un d'eux est un obstacle à une belle exécution. Le son est le facteur le plus important parce qu'il exige la justesse, l'intensité propre à chaque expression, et enfin la qualité, c'est-à-dire le timbre et la forme. Le son doit être comme les êtres vivants, en bon état de santé, si on peut s'exprimer ainsi, qu'il soit fort ou doux, il doit respirer la vie et être généreux. Cela ne veut pas dire de rechercher ce chevrotement par lequel certains artistes croient provoquer une émotion qu'ils n'éprouvent pas eux-mêmes, et qui font de ce moyen un procédé factice. On peut l'employer dans certains cas, mais sans exagération, dans la musique de fantaisie ; jamais dans la musique classique.

La vie dont nous voulons parler ne doit être que l'effet d'une émotion sentie et d'une chaleur de sentiment que la nature se charge d'exprimer. Le mouvement ou rythme forme le complément d'une exécution correcte. Il consiste dans l'observation exacte des valeurs et dans la distance qui sépare les sons les uns des autres. Cette observation est souvent négligée dans les successions de croches, de doubles croches et de triolets. Les doigts n'ayant pas tous trois la même facilité à se mouvoir selon les combinaisons du doigté, il en résulte une foule d'inégalités dans la valeur respective de chaque note si un travail soigné n'y remédie pas. Le deuxième doigt principalement se lève trop vite dans les traits chromatiques et les notes que produit son action sont précipitées.




La justesse des sons et la correction du style, l'observation des valeurs et des nuances écrites assurent une exécution sinon brillante, mais du moins satisfaisante et irréprochable.

Le sentiment ne s'indique pas ; on l'a ou on ne l'a pas. Il se développe par l'étude et la pratique, et par l'audition de tout ce qui est beau.

## STACCATO

On fait, en général, un abus du mot *Staccato*. Les élèves s'imaginent que pour avoir un beau *staccato*, il faut jouer très détaché, très sec ; or, ce mot n'a pas exactement la même signification selon qu'il s'agit de la Trompette ou du Cornet que s'il est question du violon ou de la flûte. Sur la Trompette et le Cornet, le *staccato* sec n'est jamais nécessaire dans la vitesse, le détaché ordinaire suffit pour avoir un jeu perlé, attendu que sur ces instruments les émissions détachées se font toujours avec une dureté relative qu'il est indispensable d'atténuer le plus possible par une application soignée dans les traits rapides et chantants.

Le *staccato* sec n'a de raison d'être, pour nous, que dans les mouvements lents ou modérés, lorsqu'il est indiqué, mais jamais dans les doubles croches diatoniques ou chromatiques des mouvements vifs.

Dans ce dernier cas, la signification exagérée que l'on attribue à ce mot donne au jeu une lourdeur paralysante et une sécheresse excessive d'un effet plutôt pénible. L'alternance des coups de langue et des silences qui résulte de ce genre d'exécution absorbe trop de temps pour la vélocité et donne une impression d'impuissance.

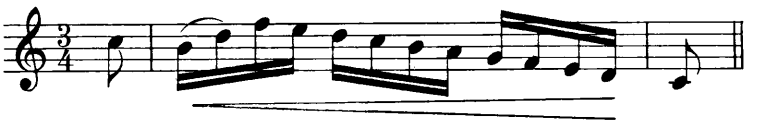
## NUANCES

A défaut de nuances écrites ou d'intention personnelle, on doit se régler sur des principes pour ajouter de l'intérêt à la musique au moyen des nuances. Même dans les exercices il faut se garder d'exécuter d'une façon uniforme et monotone. Le premier des principes est le suivant : suivre le dessin, c'est-à-dire augmenter en montant

et diminuer en descendant, que ce soit dans les gammes ou dans les arpèges. Ce principe permet d'abord de proportionner l'ampleur des sons qui sont naturellement plus larges dans le grave et le médium que dans l'aigu. Sans cette précaution, les sons de ce dernier registre sont même très souvent minces et étriqués. Le crescendo progressif est un bon moyen d'y remédier et de les proportionner à ceux des autres registres.

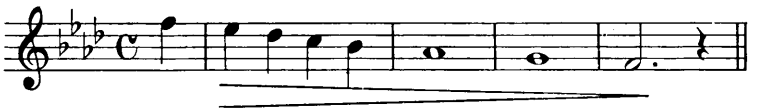
C'est une règle générale qu'il est bon de connaître, mais non, cependant, d'en être esclave. Dans bien des cas, il est préférable de faire le contraire, cela dépend de l'effet que l'on veut produire, une gamme terminale et rapide, ascendante ou descendante, fait généralement plus d'effet en crescendo :

*Ex.*



mais dans une gamme qui s'achève en *rallentendo* il peut être préférable de faire un *diminuendo*.

*Ex.*



Le crescendo de vitesse exige souvent un crescendo de nuance et vice versa ; mais toutes les règles comportent des exceptions.

Dans les exercices, il est bon de suivre le dessin, comme il est dit ci-dessus, mais il faut se garder d'accentuer ou de saccader les temps forts et les terminaisons des gammes. Ceux qui contractent cette habitude emploient constamment et inconsciemment ce rythme saccadé dans tout ce qu'ils jouent, de sorte que, même dans la musique sentimentale ils ont toujours l'air de jouer une contredanse, ou une marche, ou un pas redoublé. Le rythme avec accents n'est bon, en effet, que dans ce genre de musique, mais non dans les phrases sentimentales qui ne visent qu'à produire de l'émotion. Il ne faut pas confondre le rythme avec l'accent. L'accent renforce quelquefois le rythme, mais il ne lui est pas toujours nécessaire. On peut rythmer sans accentuer. Dans ce cas, les notes sur lesquelles porte le rythme (ce sont généralement les temps forts ou demi-forts) ont une intention, un semblant de longueur de plus que les autres, mais il faut se défier énormément de l'exagération, car cela c'est le pire de tout.

## SIGNES DE NUANCES

*f.* signifie fort, *ff.* très fort, et *fff.* le plus fort possible.

*p.* veut dire *piano* (avec douceur), *pp. pianissimo*, très piano, très doux, *ppp.* le plus piano, le plus doux possible, *mf.* demi fort, *mp.* demi piano.

Le *crescendo* ou augmentation graduelle de force s'indique par le signe  et le *decrescendo* ou diminuendo par le signe 

Ces *crescendo* et *decrescendo* sont relatifs à la nuance générale, c'est dire que ces signes n'ont pas toujours la même signification de degrés de force ou de douceur.

On doit se méfier de l'exagération du *crescendo* dans une phrase de nuance piano : il est relatif à la nuance générale écrite.

Le soufflet > indique à la fois un accent et un diminué aussitôt après l'émission.

Le chapeau ∧ signifie qu'il faut attaquer avec plénitude et pesamment les notes qui le portent. Le tiré — placé sous ou sur une note, veut que cette note soit allongée comparativement à la valeur de sa figure et sans la diminuer ni l'augmenter. Pour la même signification on ajoute quelquefois un point rond au-dessous du tiré.

# SIGNES CONVENTIONNELS

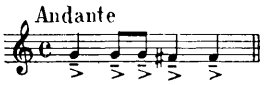
## INDIQUANT LA MANIÈRE D'EXÉCUTER LA NOTATION ÉCRITE

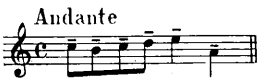
1°. — Le *lié* appelé aussi *coulé* ⁀ indique que la langue n'a aucune action dans l'émission des sons renfermés dans ce signe, sauf, bien entendu, sur la première note du groupe, et que les notes suivantes se font sans interruption de son par le seul moyen du doigté et de l'action des lèvres.

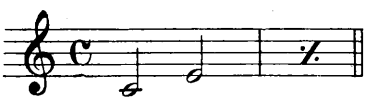
2° Le *lié détaché* ou *détaché dans le son* ⁀ indique que chaque note se produit par une action douce de la langue et se prolonge jusqu'à la note suivante de laquelle elle n'est séparée que le moins possible. C'est ainsi qu'elle est *détachée dans le son* ou *liée détachée.* Éviter l'articulation *du du* ou *da da* que quelques méthodes indiquent comme devant être prononcées après la première note du groupe. La syllabe *du* ou *da* ne détache pas et produit alors l'effet suivant : *tu-udu-udu.* La syllabe *ta* prononcée mollement (on peut lui donner tous les degrés de douceur) permet seule de détacher dans le *lié.* Sinon, s'il n'y a pas interruption du son, c'est du lié pur et simple avec saccades.

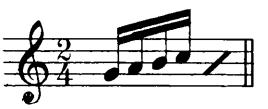
3° Le *détaché ordinaire* qui ne porte généralement aucun signe ou quelquefois des points ronds····· s'exécute de la façon la plus naturelle, sans sécheresse.

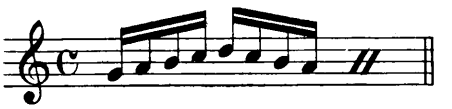
4° Le *détaché sec* s'indique par un point allongé au dessus de la note ! ! ! et signifie que cette note doit être très courte comme si elle était suivie d'un silence de la moitié de sa valeur pris sur elle-même. La virgule ' indique l'endroit où il faut respirer.

5° *Le lourré.* - Il y a deux sortes de *lourré*, le *lourré* avec accent: 

qui consiste à diminuer chaque son en le soutenant, et le *lourré* sans accent dont les sons sont seulement soutenus sans les frapper ni les diminuer : 

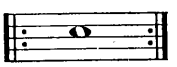

La barre simple, pointée, indique  la répétition de la mesure précédente ;

La barre simple, non pointée, indique  la répétition du temps précédent ;

La double barre indique  la répétition des deux temps précédents ;

Les trois barres indiquent trois fois la répétition du premier temps.

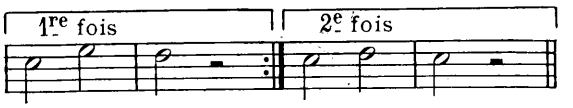
Les signes de renvoi sont les suivants :

La reprise  indique que l'on joue une seconde fois les mesures enfermées entre les points.

Le renvoi 𝄋 signifie qu'il faut revenir au précédent signe semblable qui est placé généralement au commencement du morceau.

D. C. (da Capo) veut dire de revenir au commencement.

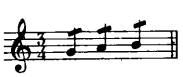
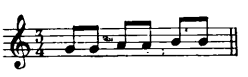
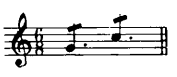
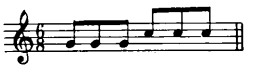
Les dernières mesures d'une reprise sont souvent encadrées ainsi :

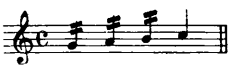



après avoir joué deux fois la reprise on supprime les deux mesures portant l'indication *1re fois* et on passe à celles où il y a *2e fois*.

*Coda* signifie phrase finale qu'on ajoute à la fin d'un morceau comme pour le résumer. Lorsque le mot *Coda* se trouve précédé d'un *da Capo,* on indique l'instant où il faut y aller par les mots : *al Coda,* et l'on ajoute généralement le signe ⊕ qui correspond au même signe placé à la *Coda.*

On fait aussi usage de l'abréviation suivante :

 qui signifie  ou  qui s'exécute 

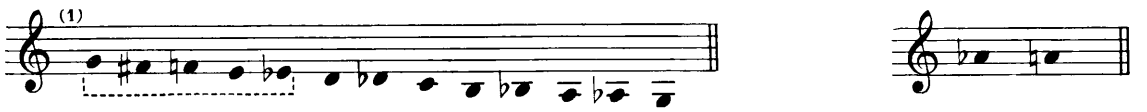
également  pour

## TONALITÉS DES TROMPETTES

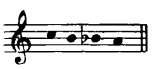
Avant de parler de la transposition, il nous faut établir, par comparaison, la différence qu'il y a entre les différentes Trompettes qui sont ou ont été en usage, depuis la Trompette en *sol* (?) grave jusqu'à la Trompette en *sol* suraigu, deux octaves au-dessus, en passant chromatiquement par tous les tons.

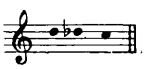
1° La Trompette dite en *fa* (appelée ainsi parce que ce ton y était le plus fréquemment employé, mais qui était en réalité en *sol* de son ton le plus aigu) que nous préférons appeler Trompette en *sol :*

Cette Trompette, simple ou chromatique, c'est-à-dire sans pistons ou avec les pistons, se mettait dans les tons suivants :




Dans cette série de tons ou corps de rechange, le système des pistons ne peut être raisonnablement employé que sur les tons de *sol* aigu à *mi* ♭, plus les tons plus modernes de *la* ♭ et *la* ♮ aigus. Les tons au-dessous de *mi* ♭ ne sont praticables que sur la Trompette simple (sans pistons).

2° La Trompette moderne dite en *ut* du nom de son ton le plus élevé et le plus usité. Cette Trompette peut porter les tons de rechange suivants : 

3° La Trompette en *ré* construite dans le but de porter les tons de rechange de : 

Cette Trompette est indispensable pour exécuter les œuvres de l'époque de Bach, Haendel, etc.

4° La Trompette en *mi* ♭ aigu pouvant être employée dans les musiques militaires à l'unisson du petit Bugle.

5° La Trompette en *fa* aigu et 6° la Trompette en *sol* aigu : chacune sans ton de rechange.

Ces deux dernières sont inutiles à notre avis (2). La Trompette en *mi* ♭ aigu et la Trompette en *ré* aigu doivent largement suffire à tous les besoins pour l'aigu, la première pour la musique militaire et l'autre pour l'orchestre. De plus elles suffisent aussi à épuiser les forces humaines.

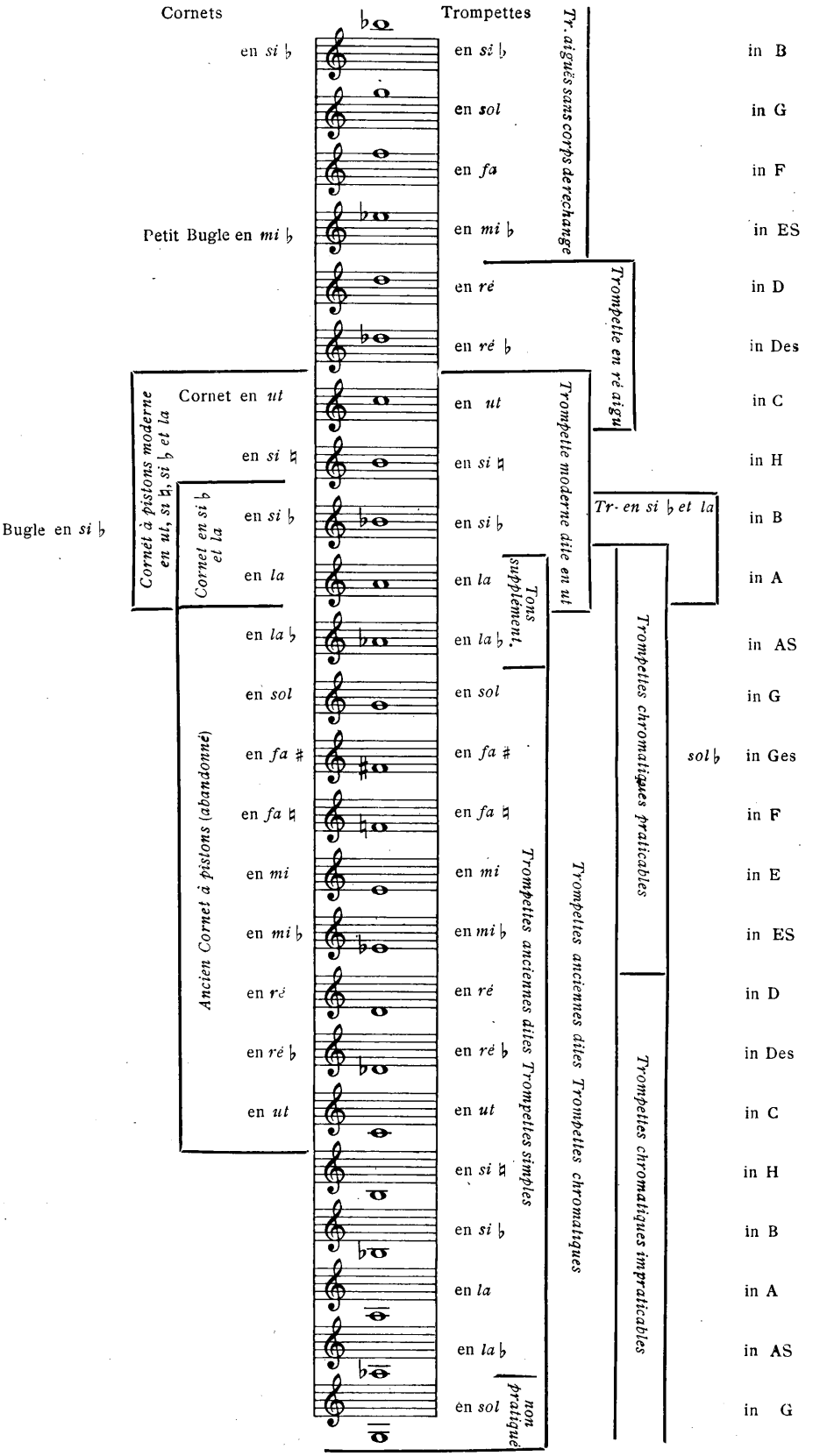
(?) Quoiqu'il existe, le ton de *sol* grave n'a jamais été usité. Le ton le plus grave pour lequel on ait écrit est celui de *la* ♭.

(1) Toutes ces toniques représentent, non les fondamentales réelles, mais les toniques à deux octaves ou sons 4 (voir p. 49). Il en sera ainsi de tous les exemples dans le cours de cette méthode.

(2) Il y a aussi une Trompette en *si* ♭ suraigu qui est à l'octave supérieure du Cornet à pistons, tout aussi inutile, selon nous.

# TABLEAU

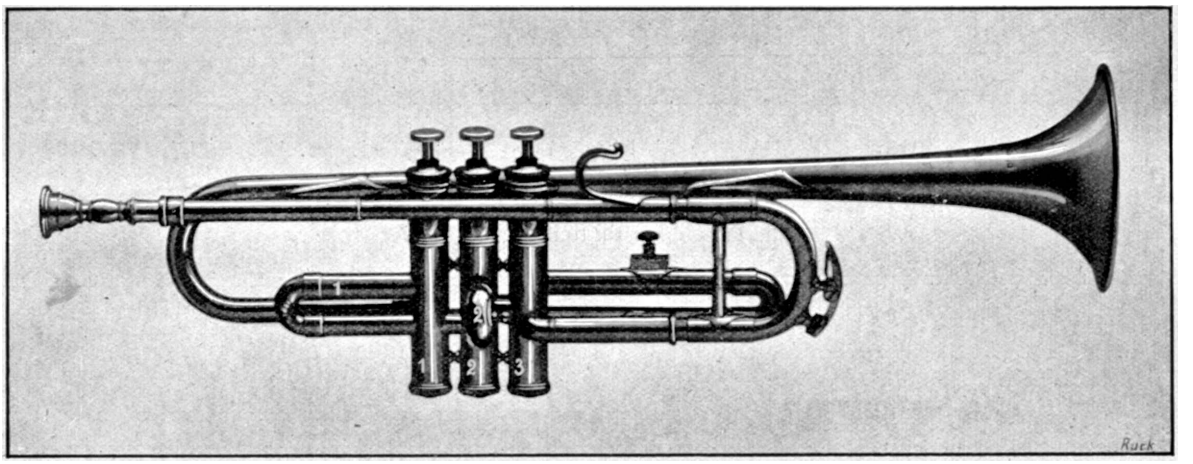
**des tonalités de la Trompette et de celles du Cornet représentées par la tonique à 2 octaves de la fondamentale**



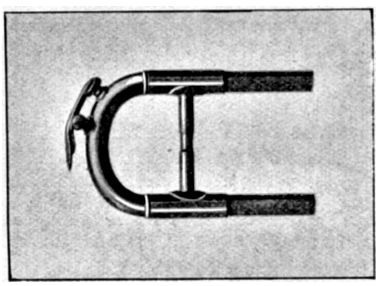
# TABLEAU

## DES PRINCIPALES FIGURES D'INSTRUMENTS DE CUIVRE AIGUS

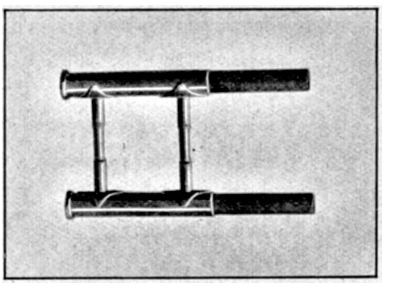
### TROMPETTES MODERNES A CORPS DE RECHANGE



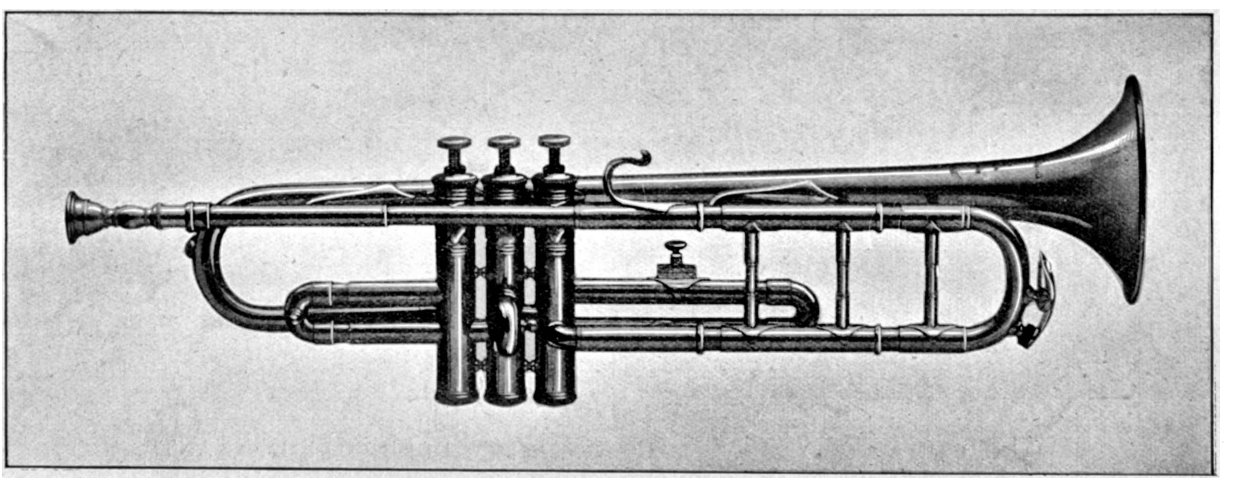
TROMPETTE EN *UT*



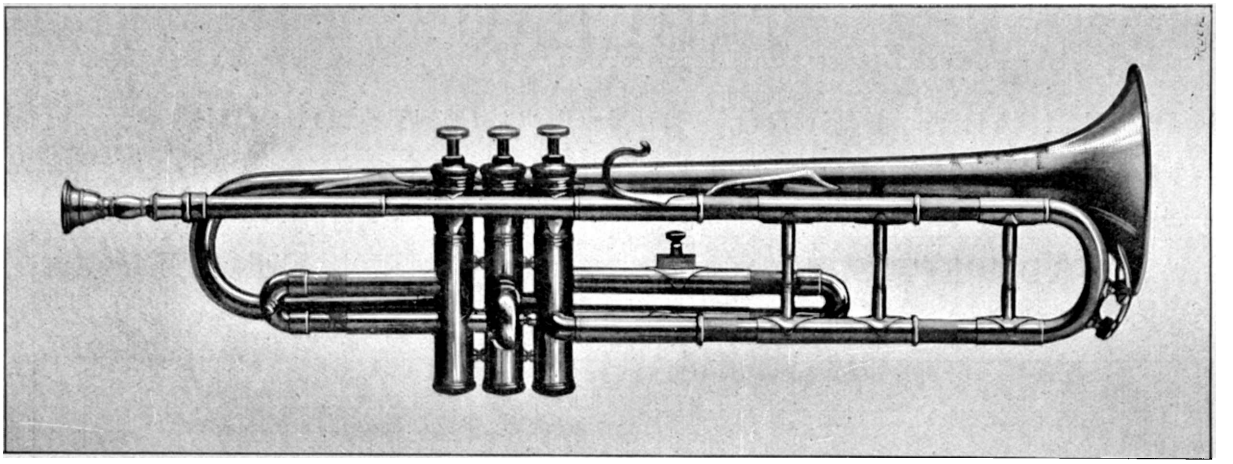
COULISSE D'ACCORD
DONNANT LE TON DE *SI* ♮



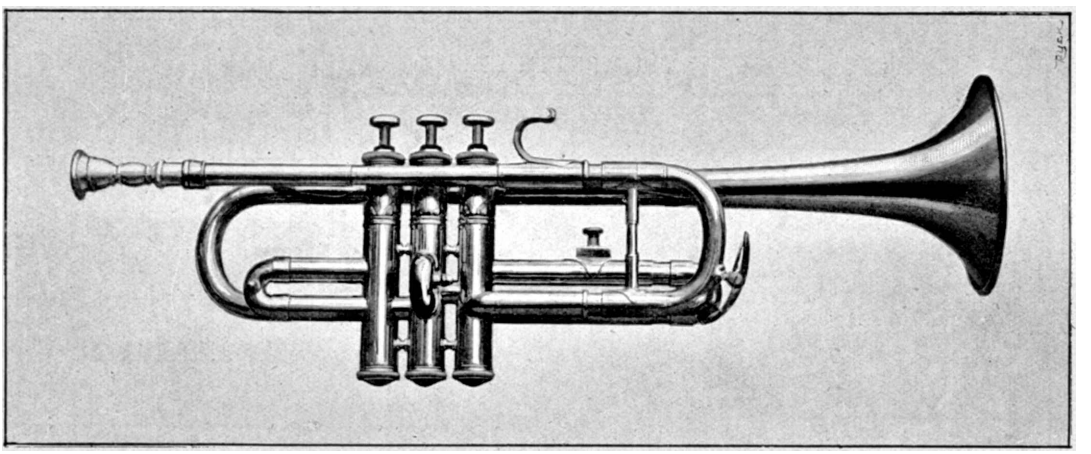
RALLONGE DONNANT
LE TON DE *SI* ♭



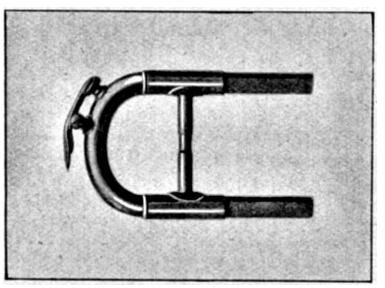
*LA MÊME* MUNIE DE LA RALLONGE QUI LA MET EN *SI* ♭



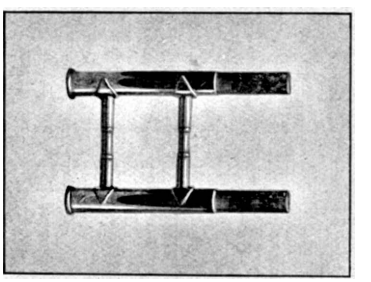
TROMPETTE MISE EN *LA* PAR L'ALLONGEMENT TOTAL DE LA *RALLONGE*
ET DE LA COULISSE D'ACCORD
Le ton de *la* s'obtient également par l'adaptation de la rallonge
et de la coulisse du ton de *si* ♮ réunies



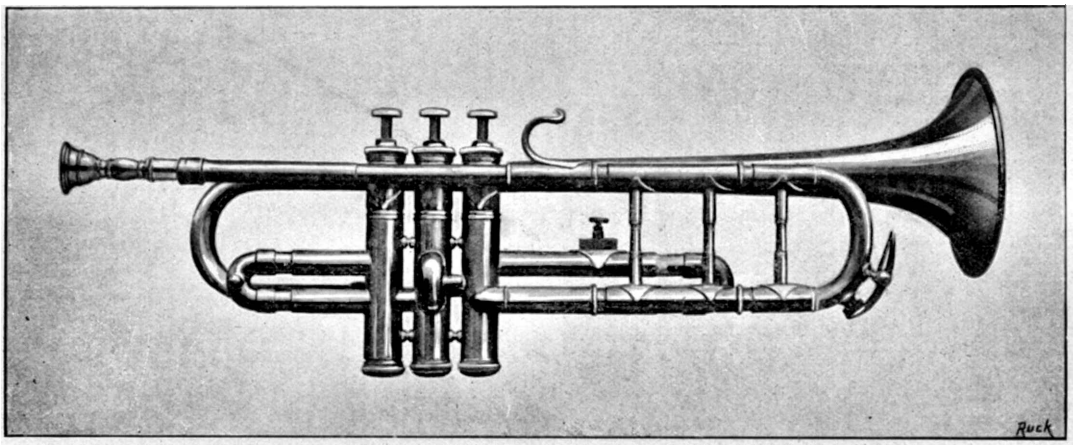
TROMPETTE EN *RÉ*



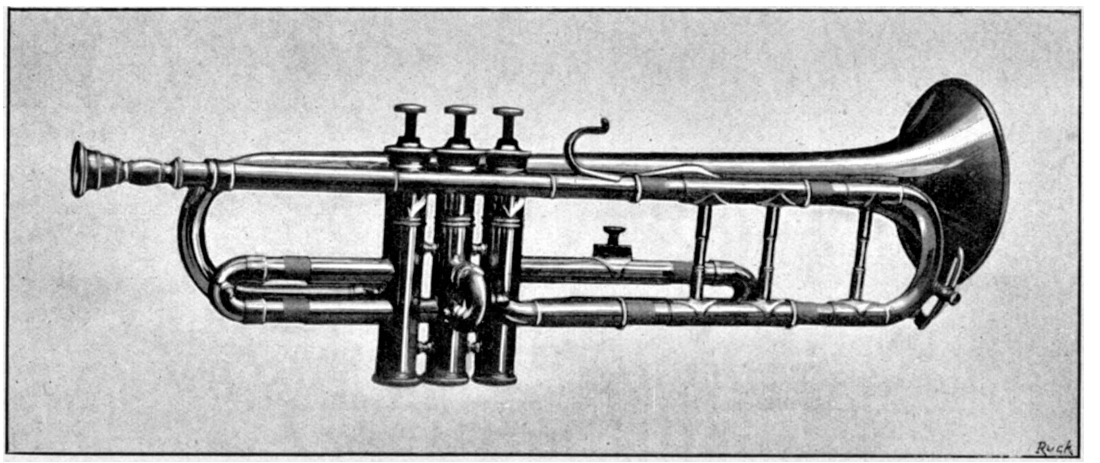
COULISSE D'ACCORD
DONNANT LE TON DE *RÉ* ♭



RALLONGE DONNANT
LE TON D'*UT*

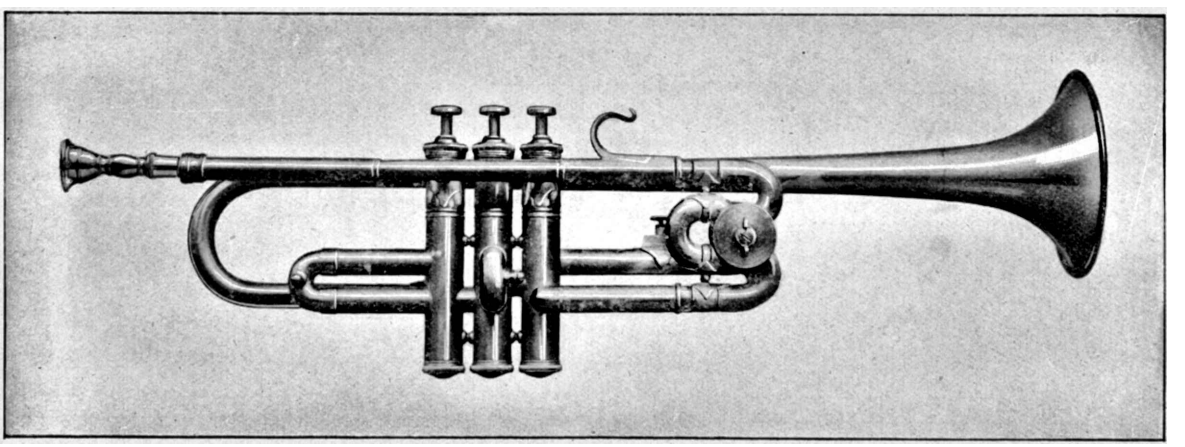


TROMPETTE EN *RÉ* MISE EN *UT* PAR L'ADAPTATION DE LA RALLONGE
Les coulisses des pistons allongées proportionnellement

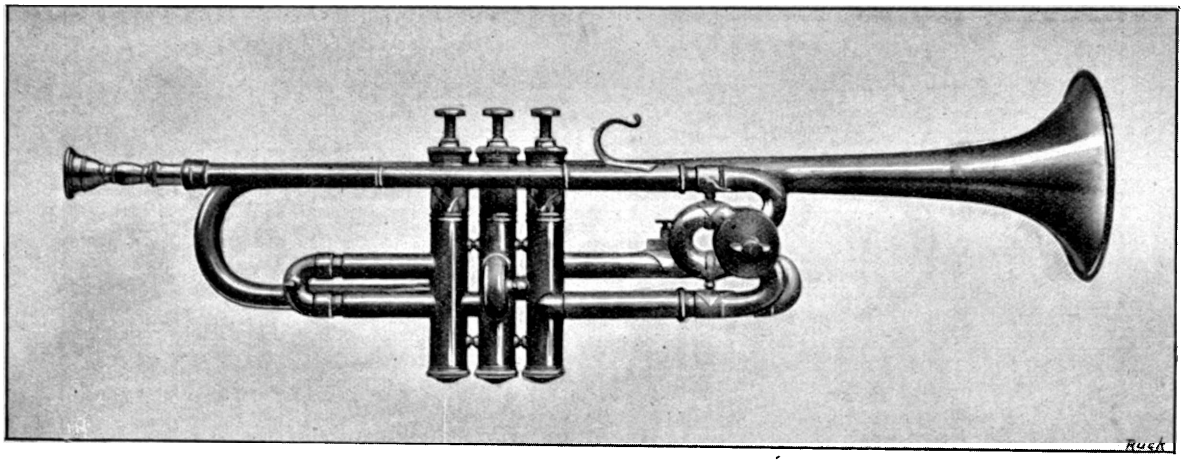


*LA MÊME* MISE EN *SI* ♮ PAR L'ALLONGEMENT DE LA RALLONGE
ET DE LA COULISSE D'ACCORD
On obtient le même ton par l'adaptation de la rallonge et de la coulisse de *ré* ♭ réunies

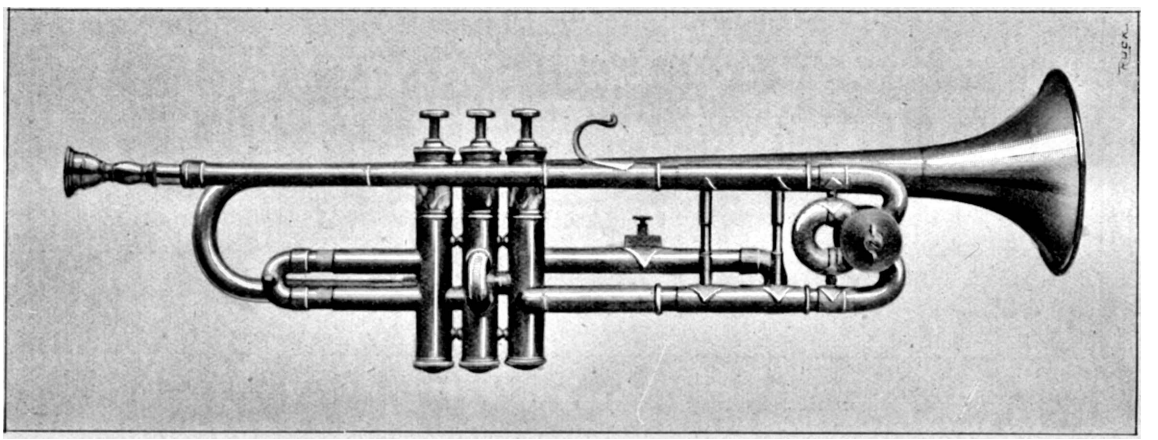
## TROMPETTES MODERNES A BARILLET



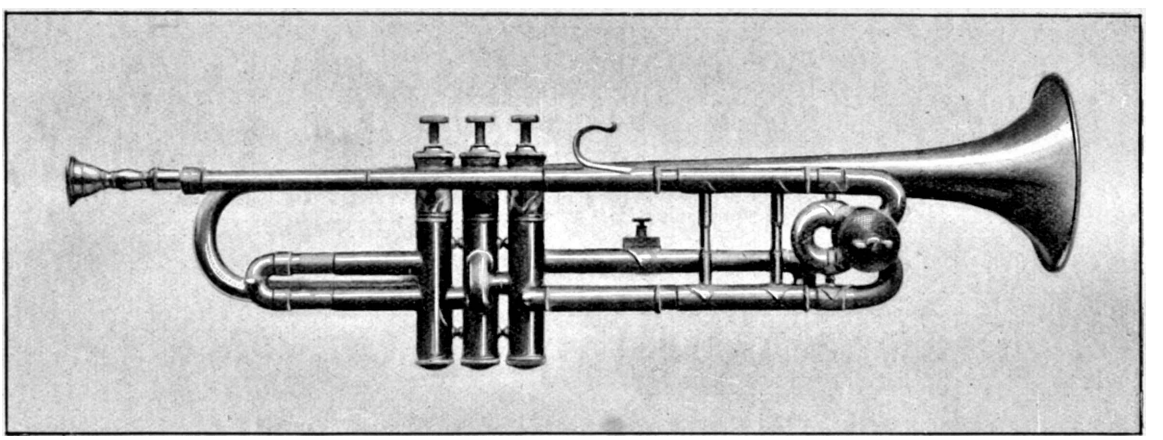
TROMPETTE EN *UT*



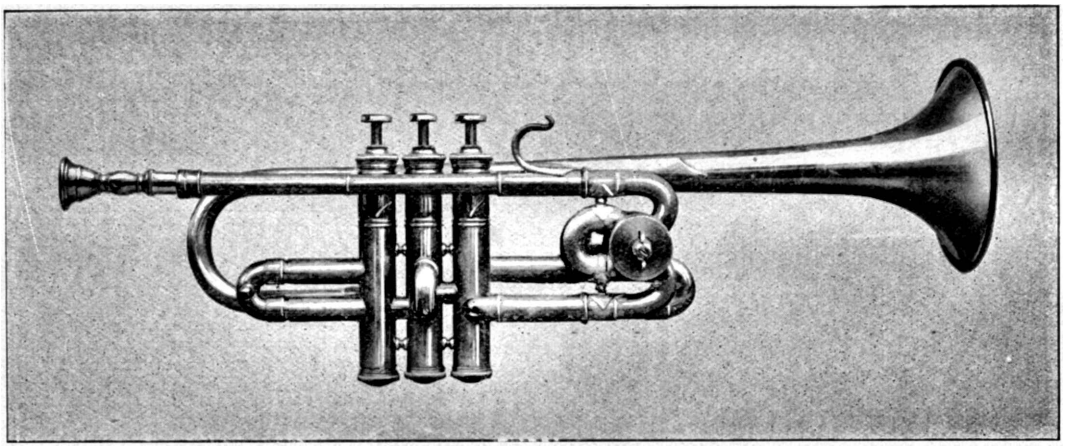
*LA MÊME* EN *SI* ♮



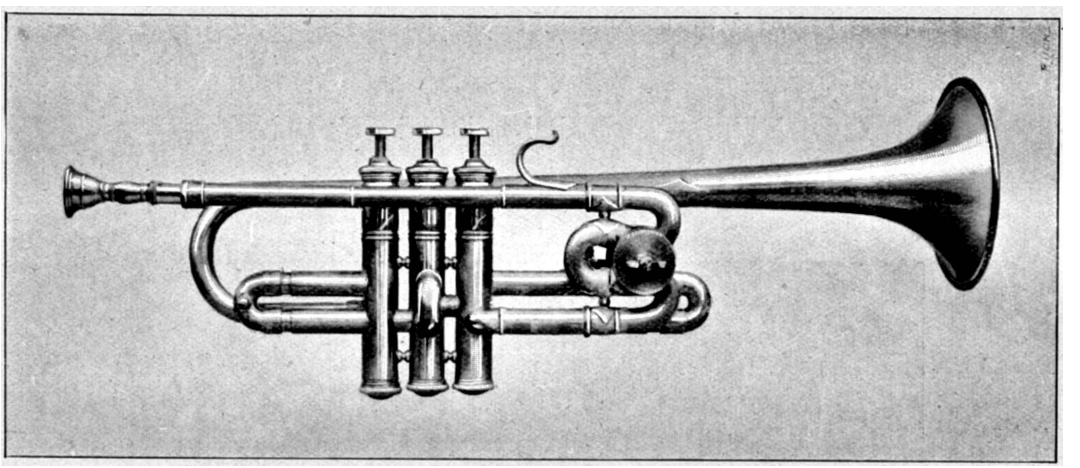
*LA MÊME* EN *SI* ♭



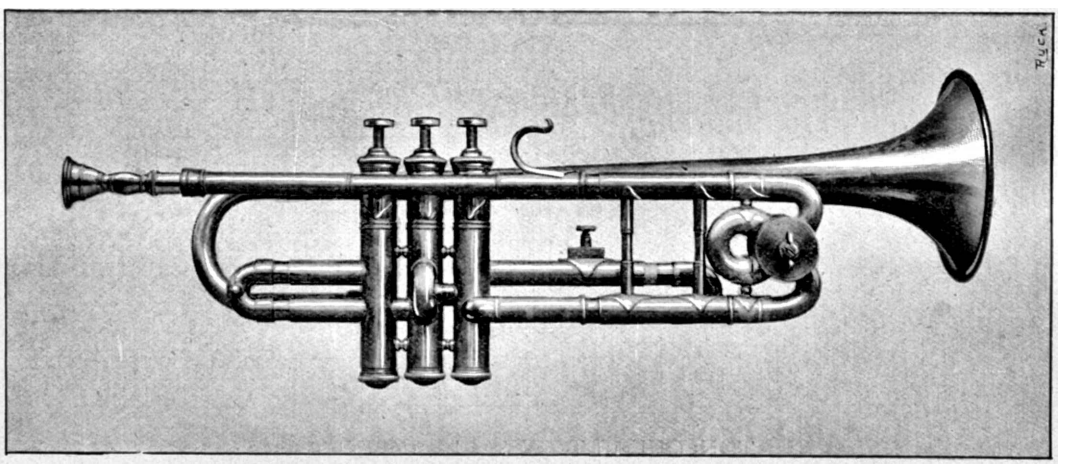
*LA MÊME* EN *LA*



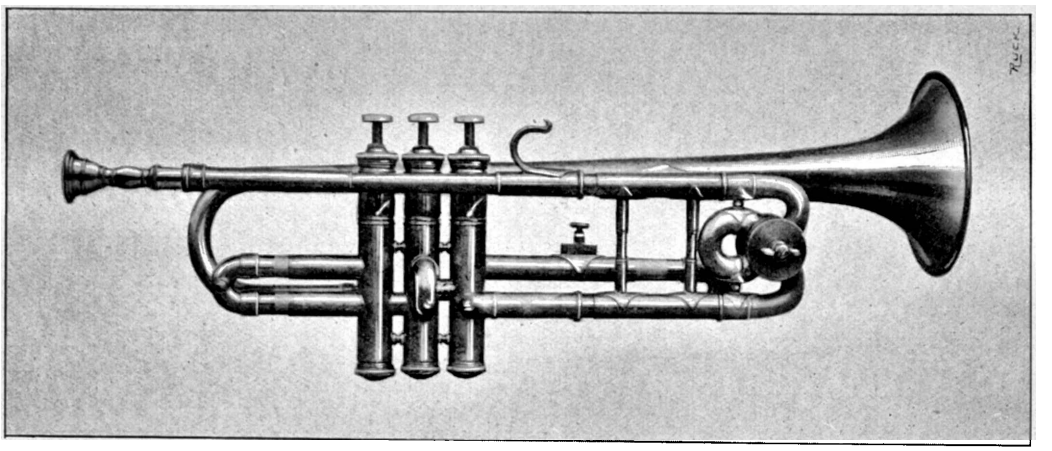
TROMPETTE EN *RÉ*



*LA MÊME* EN *RÉ* ♭



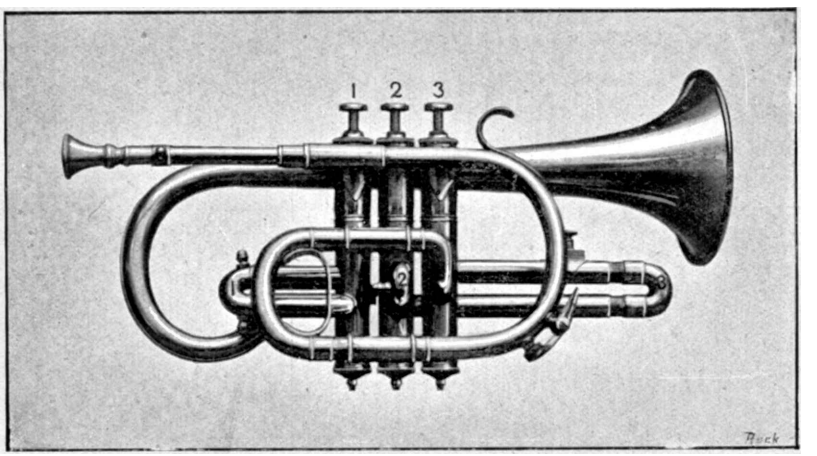
*LA MÊME* EN *UT*



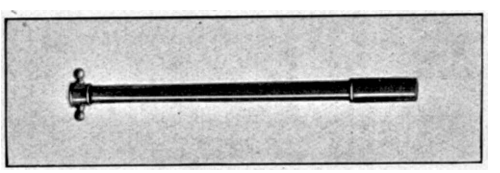
*LA MÊME* EN *SI* ♮

---

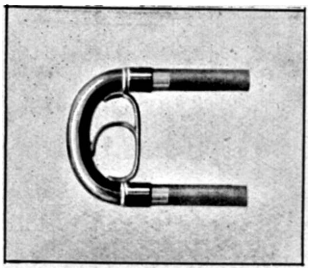
## CORNETS A CORPS DE RECHANGE



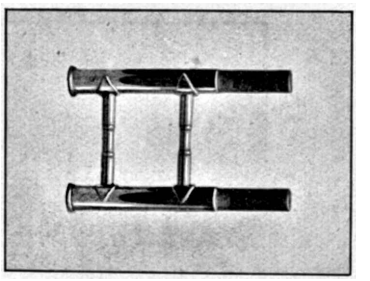

CORNET EN *UT*



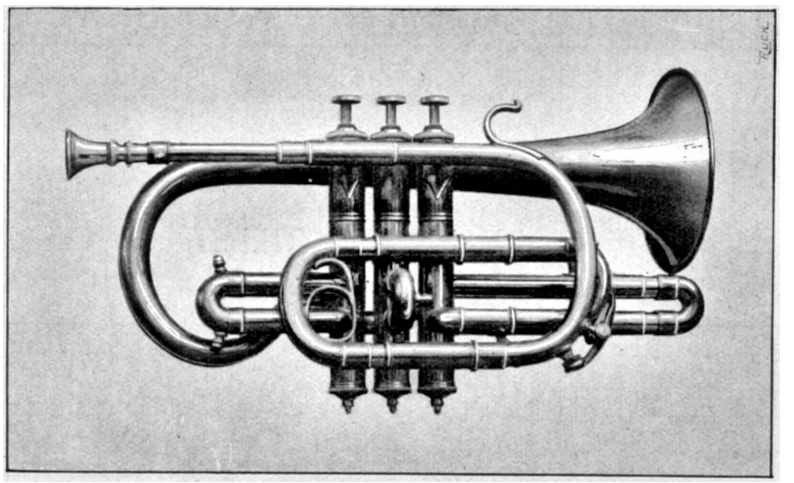
TON QUI MET EN *SI* ♮ LE CORNET
EN *UT* OU EN *LA* LE CORNET
EN *SI* ♭



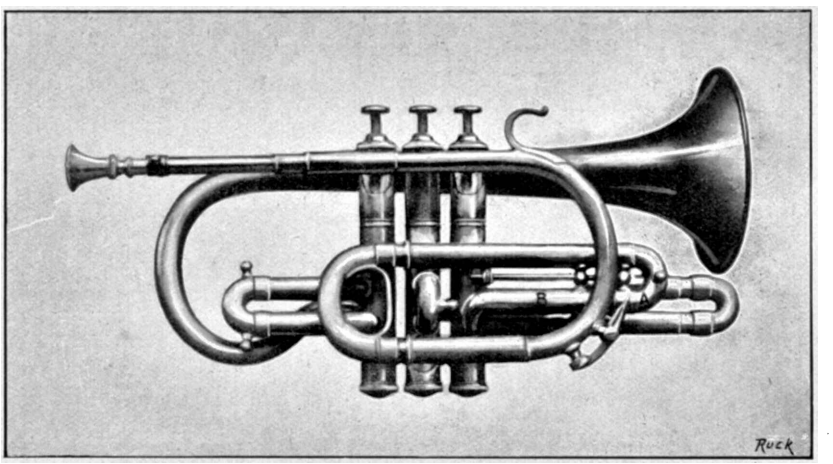
COULISSE D'ACCORD



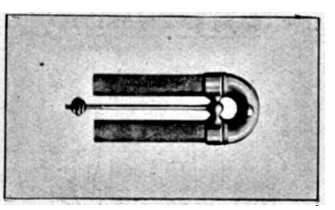
RALLONGE PERMETTANT DE METTRE EN *SI* ♭
ET EN *LA* LE CORNET EN *UT*

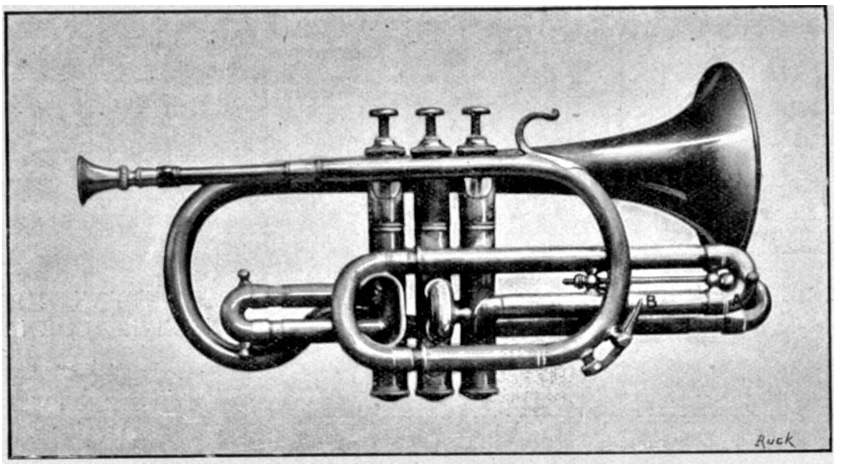


CORNET EN *SI* ♭




CORNET A CRÉMAILLÈRE EN *SI* ♭

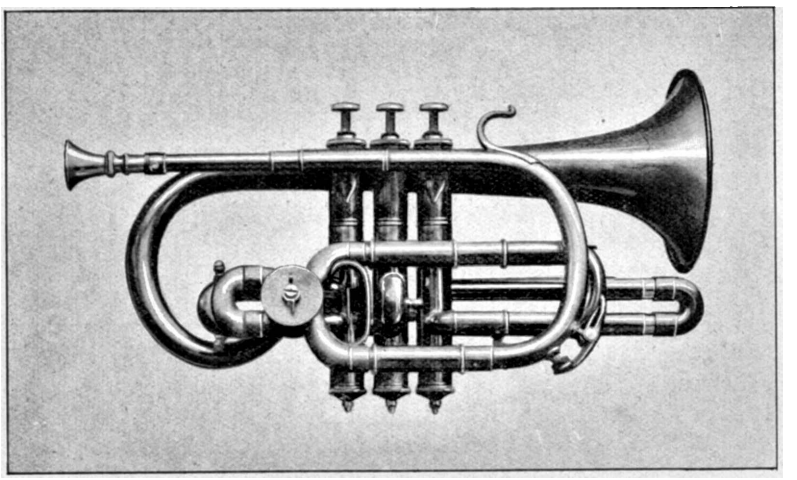




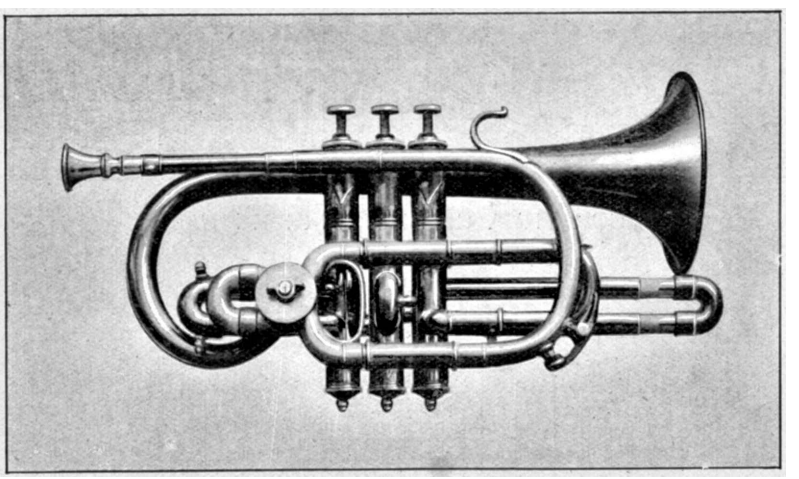

*LE MÊME* EN *LA*

---

## CORNET A BARILLET

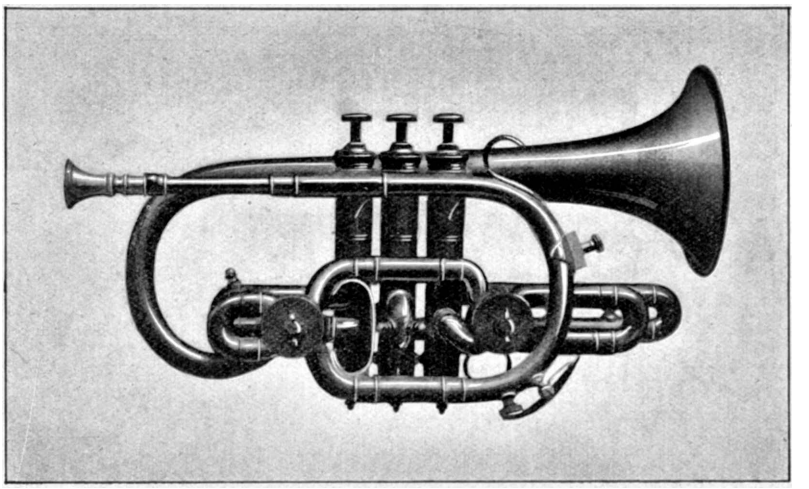


CORNET EN *SI* ♭

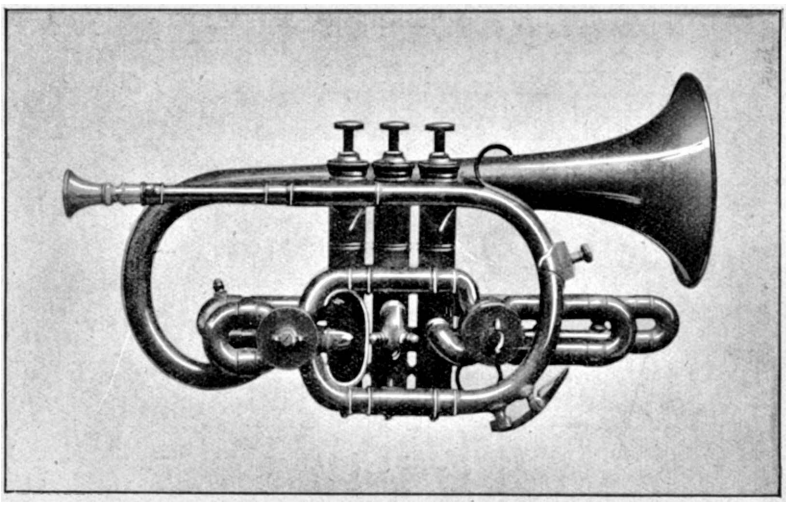


*LE MÊME* EN *LA*

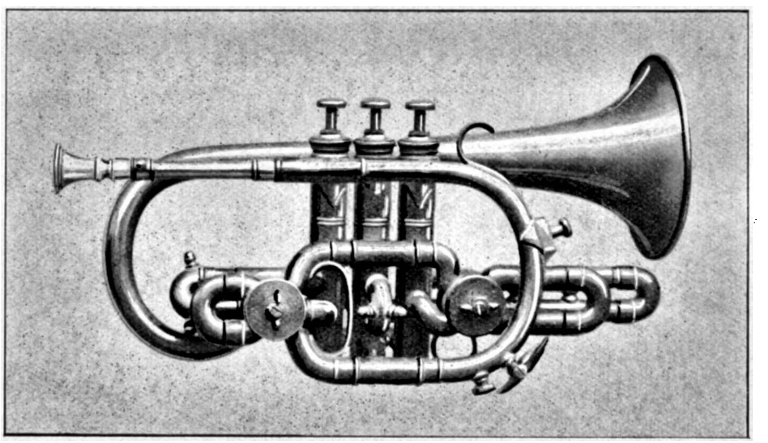
# CORNET A DEUX BARILLETS



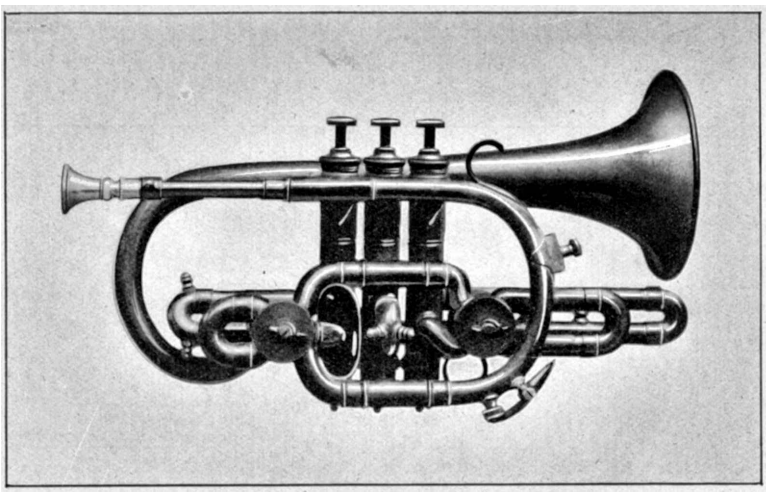
CORNET EN *UT*



*LE MÊME* EN *SI* ♮



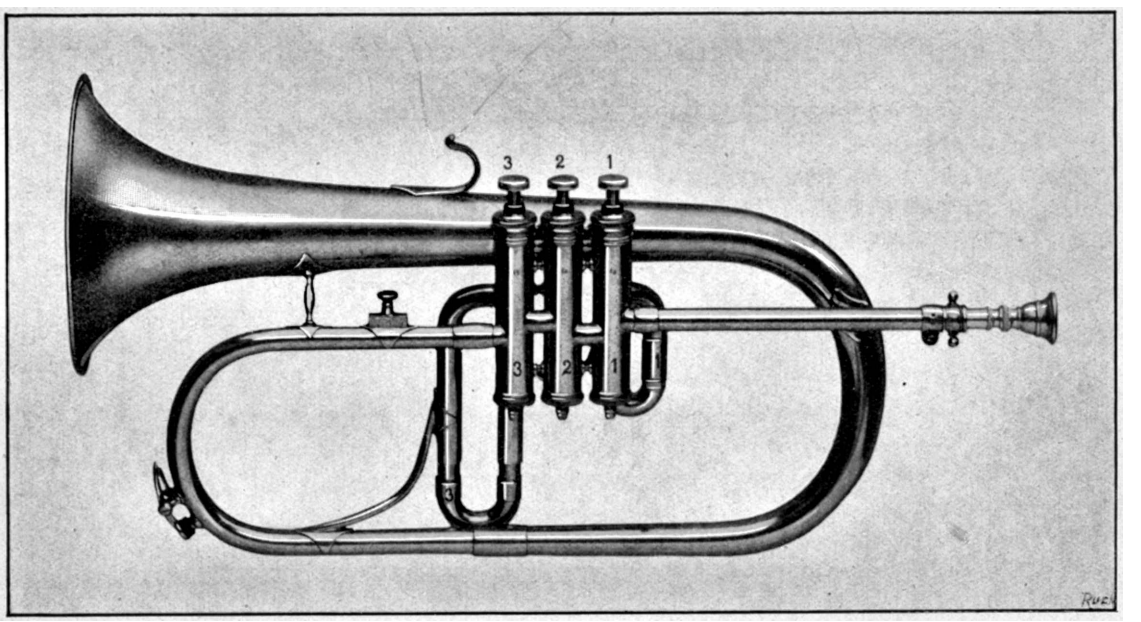
*LE MÊME* EN *SI* ♭



*LE MÊME* EN *LA*

---

# BUGLE




BUGLE EN *SI* ♭

## ÉTENDUE PRATIQUE DE CHACUN DES SIX TYPES DE TROMPETTE

1° Trompette simple en *sol* et *fa* ♯.....

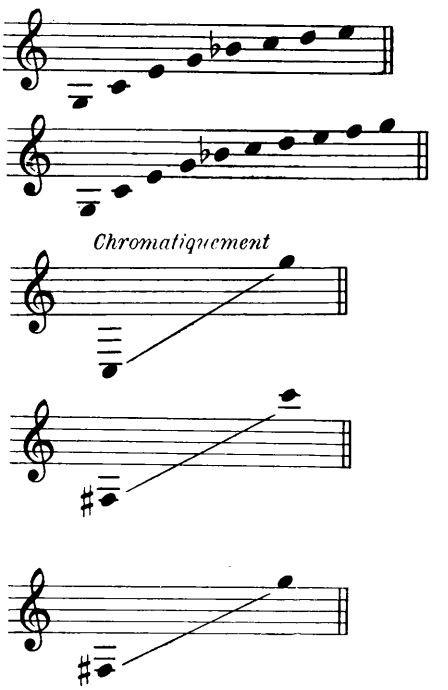
Trompette en *fa* et au dessous.....

Trompette à pistons en *fa*, *mi* ♮ et *mi* ♭ .....

2° Trompette en *ut* moderne .....

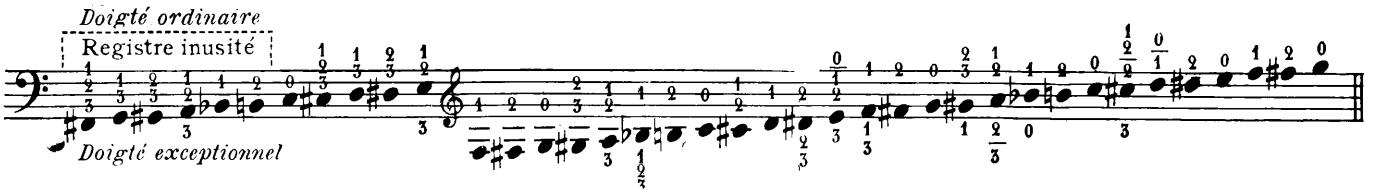
3° Même étendue pour la Trompette en *ré* et *ré* ♭ aigus.

4° Trompettes en *mi* ♭, *fa*, *sol* et *si* ♭ sur-aigus .....

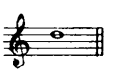


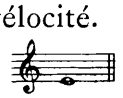
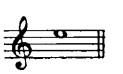

L'étendue des Trompettes n'ayant pas de limite précise dans l'aigu, on peut, sur la Trompette en *mi* ♭ aigu dépasser cette étendue et aller jusqu'au *si* ♭ exceptionnellement ; de même, mais plus exceptionnellement encore, sur la Trompette en *fa* aigu. L'étendue du Cornet à pistons en *ut*, *si* ♭ et *la* et du Bugle en *si* ♭ est la même que celle de la Trompette moderne.

## DOIGTÉS USUELS ET DOIGTÉS EXCEPTIONNELS DE LA TROMPETTE ANCIENNE, DITE EN *FA*

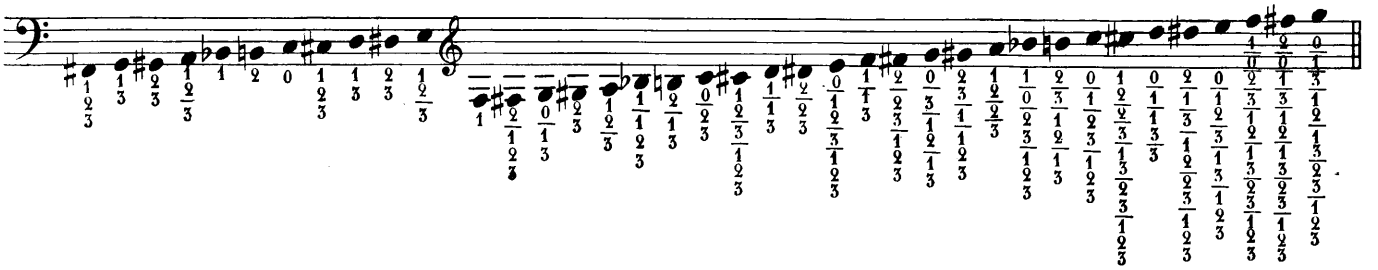



Quoique la Trompette en *fa* possède un grand nombre de doigtés différents pour chaque note, il y en a peu d'utilisables ; les uns donnent des notes trop hautes, les autres des sons trop bas. Or, l'influence du défaut de justesse sur les accidents (couacs) étant beaucoup plus grande sur la Trompette ancienne que sur la Trompette moderne, on ne doit employer le doigté exceptionnel que dans des cas étudiés ou évidemment avantageux au point de vue de la facilité et à condition que le degré de vitesse dissimule le défaut de justesse.

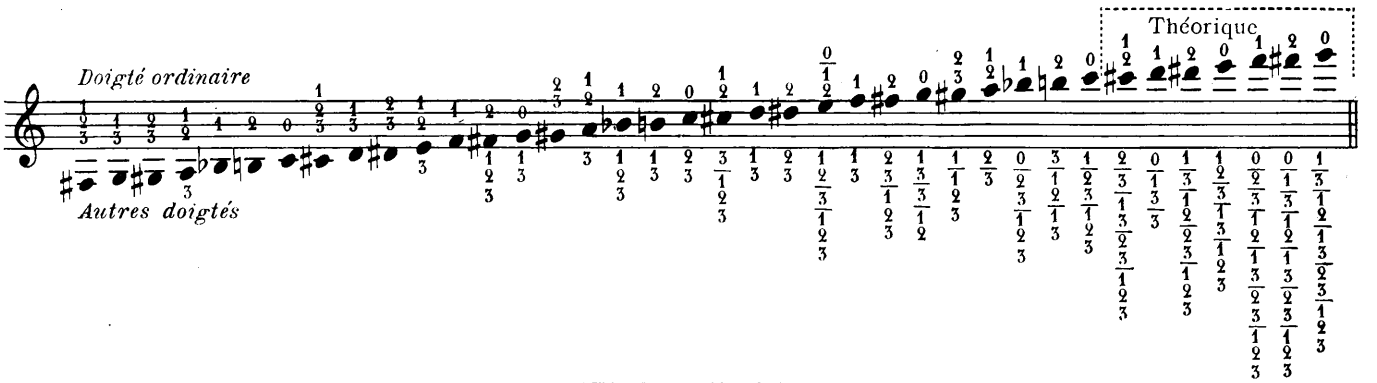
Sans nous étendre plus longuement sur ce sujet, mentionnons le  qui mérite une attention spéciale. Nous voyons ci-dessus qu'il se fait de deux manières différentes dans le doigté ordinaire. Or, de ces deux manières une seule le rend juste, c'est celle à vide (sans pistons), c'est donc à celle-là qu'il faut donner la préférence généralement, mais dans les groupes de notes courtes diatoniques ou chromatiques, l'emploi du piston est souvent d'un grand secours pour la facilité et la sûreté ou précision. Son défaut de justesse (10e harmonique, bas) n'est pas apparent dans la vélocité.

Quant au  il faut lui appliquer la même règle qu'au  de la Trompette en *ut* (p. 270).

## TOTALITÉ DES DOIGTÉS DE LA TROMPETTE EN *FA*



## TOTALITÉ DES DOIGTÉS DE LA TROMPETTE MODERNE, DU CORNET ET DU BUGLE




## ENTRETIEN DE L'INTÉRIEUR DE L'INSTRUMENT

La circulation de l'air provenant du souffle, dépose, à la longue, dans le tuyau, une espèce de limon qui finit par l'encrasser et rétrécir le passage de l'air à certains endroits, principalement aux coudes.

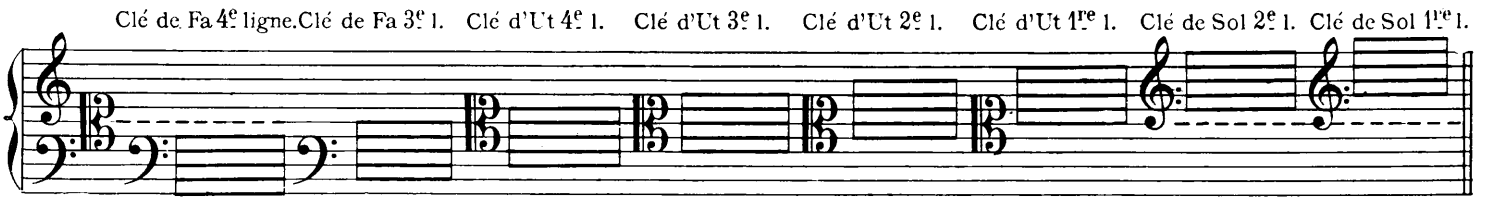
Dans ce cas, le son s'altère et son émission devient plus fatigante. Un nettoyage complet de l'intérieur de l'instrument est alors nécessaire. Ce nettoyage lui fait perdre les qualités qu'un usage modéré lui avait communiquées, et l'on est obligé de s'habituer de nouveau à un instrument, pour ainsi dire différent, qui a les défauts d'un neuf sans en avoir les avantages.

Pour éviter d'avoir, de temps en temps, à faire un nettoyage complet de l'intérieur de l'instrument, nous croyons devoir indiquer le moyen suivant : Avoir une petite éponge souple, plutôt trop petite que trop grosse, que l'on introduit par la branche d'embouchure, après avoir, au préalable, retiré l'embouchure ; on souffle avec force brusquement, en ayant soin, pendant que la main gauche tient l'instrument et maintient les pistons abaissés, de tenir la main droite ouverte, appuyée contre le pavillon, pour recevoir l'éponge qui parcourt instantanément tout le tuyau, y compris les coulisses des pistons. Il est bon d'employer, à cet effet, successivement l'abaissement de chaque piston et de chaque combinaison de pistons afin qu'aucune portion du tuyau ne soit négligée.

# THÉORIE DE LA TRANSPOSITION

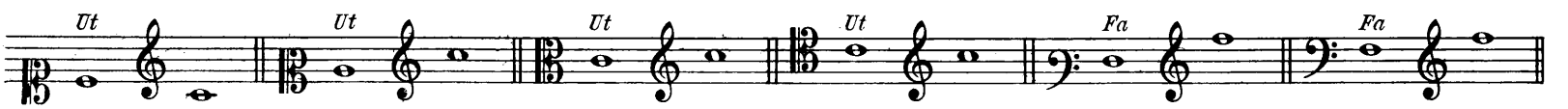
## TABLEAU

**indiquant la signification de chacune des clés et leur position respective dans la portée générale de la musique**




En ce qui nous concerne, nous n'appliquons pas toujours à chacune de ces clés le registre exact qu'elles occupent dans la partie générale, notamment les clés de *fa*. Nous en faisons usage néanmoins pour donner leurs noms aux notes.

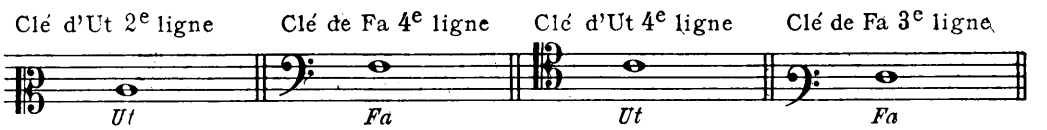
## INTERPRÉTATION GÉNÉRALE DES CLÉS TRANSPOSITRICES



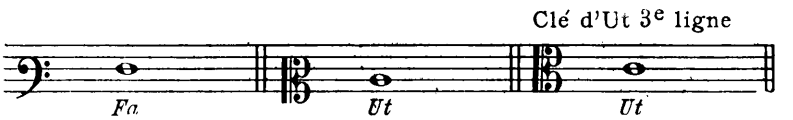

### LEUR EMPLOI

Nous divisons l'étude de la transposition en quatre suppositions.

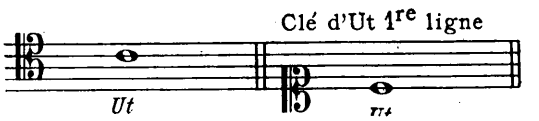
1re *Supposition.* — Transposition des parties de Trompette ancienne avec une Trompette moderne en *ut* ou un Cornet en *ut*.



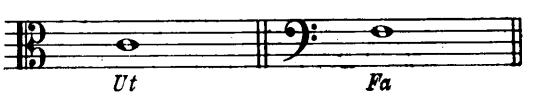

2e *Supposition.* — Transposition des parties de Trompette ancienne avec une Trompette ou un Cornet en *si♭* et *la*.




3e *Supposition.* — Transposition des parties de Cornet en *si♭* et *la* avec une Trompette ou un Cornet en *ut*. (Ces deux suppositions se trouvent réunies dans le 3e tableau).

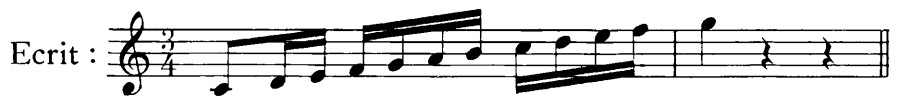


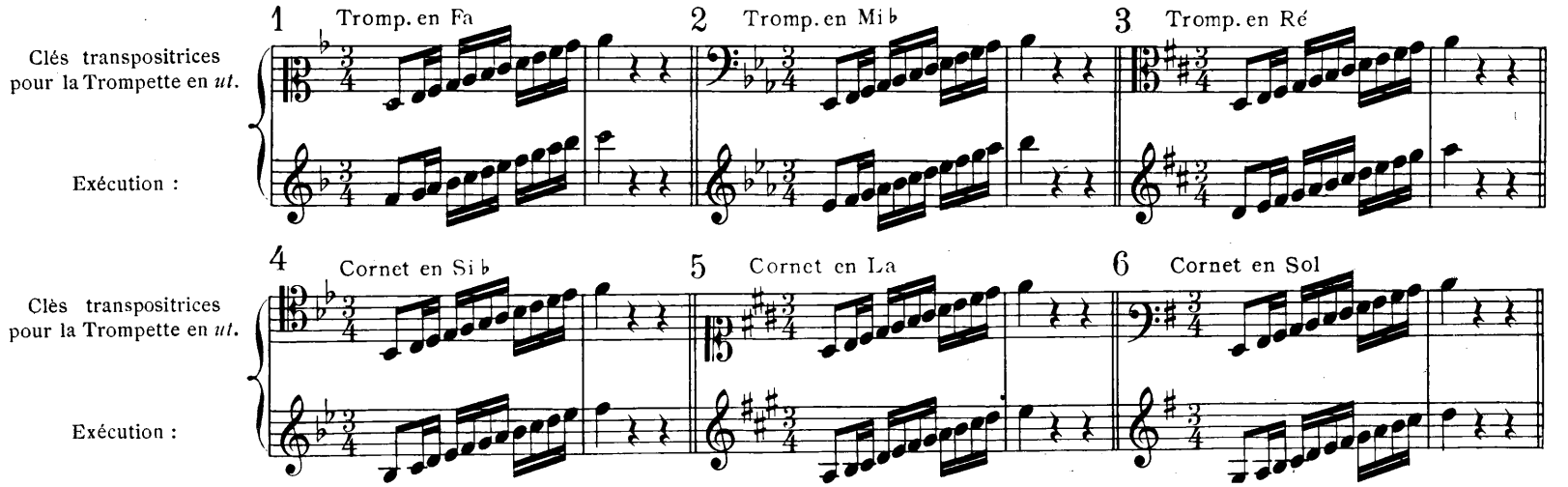

4e *Supposition.* — Transposition des parties de Trompette moderne en *ut* avec un Cornet en *si♭* et *la*.



# EXEMPLES DES DIVERSES TRANSPOSITIONS

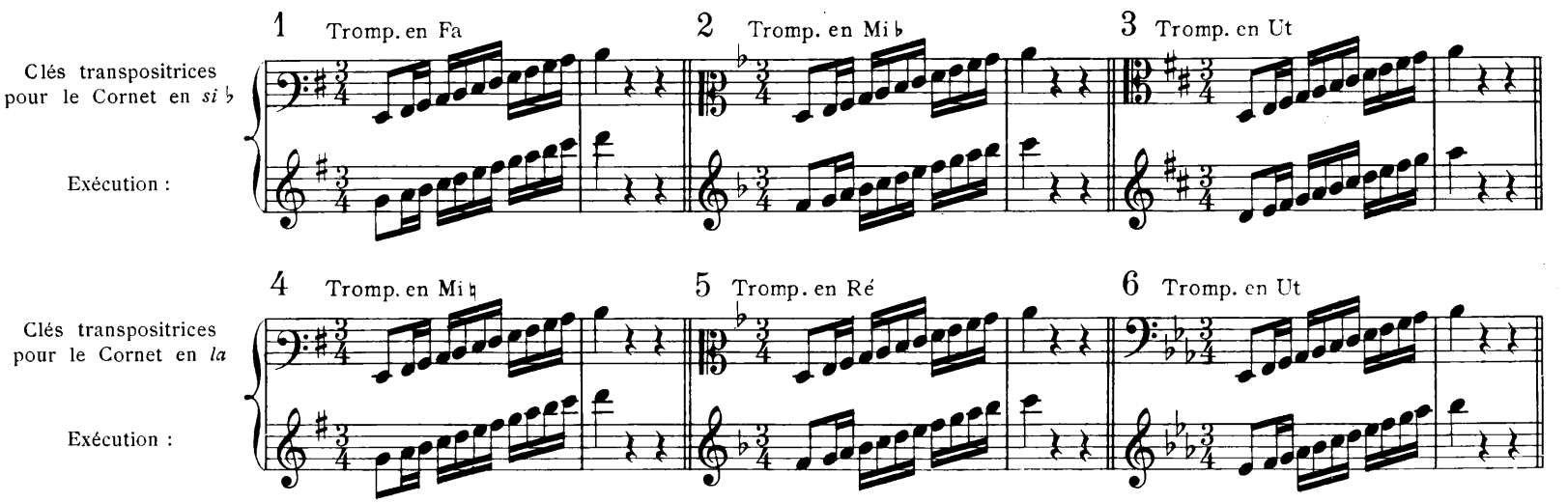
## USITÉES POUR LES TROMPETTISTES ET LES CORNETTISTES




Dans le n° 1, il est supposé que l'on transpose une partie de Trompette en *fa* avec une Trompette en *ut*.
Dans le n° 2, — — de Trompette en *mi* ♭ — — —
Dans le n° 3, — — de Trompette en *ré* — — —
Dans le n° 4, — — de Cornet en *si* ♭ — — —
Dans le n° 5, — — de Cornet en *la* — — —
Dans le n° 6, — — de Cornet en *sol* — — —

## MÊME EXEMPLE AVEC UNE TROMPETTE OU UN CORNET EN *SI* ♭ ET *LA*




Dans le n° 1, il est supposé que l'on transpose une partie de Trompette en *fa* avec un Cornet en *si* ♭.
Dans le n° 2, — — de Trompette en *mi* ♭ — —
Dans le n° 3, — — de Trompette en *ut* — —
Dans le n° 4, — — de Trompette en *mi* — en *la*
Dans le n° 5, — — de Trompette en *ré* — en *la*
Dans le n° 6, — — de Trompette en *ut* — en *la*

# RÉSUMÉ DES PRINCIPES DE LA TRANSPOSITION DES EXERCICES

MOYEN DE TROUVER, POUR CHAQUE TRANSPOSITION,
LE TON DE L'INSTRUMENT POUR LEQUEL L'EXERCICE EST SUPPOSÉ AVOIR ÉTÉ ÉCRIT

1er Sans armure écrite et une armure transpositrice. L'armure de la clé transpositrice représente le ton de la Trompette pour lequel l'exercice est supposé avoir été écrit.

2e Avec une ou plusieurs altérations à la clé écrite, et un nombre plus grand d'altérations de même nature à la clé transpositrice. — Déduire du nombre des altérations de la clé transpositrice, le nombre de celles que porte la clé écrite. Le résultat donne le ton cherché.

3e Avec plusieurs altérations à la clé écrite et un nombre plus petit d'altérations de même nature à la clé transpositrice. — Déduire du nombre des altérations de la clé écrite, le nombre des altérations que porte la clé transpositrice. Le reste est transformé en altérations de nature contraire, et le résultat donne le ton cherché.

4e La clé transpositrice ayant à l'armure une ou plusieurs altérations de nature différente et en plus petit nombre que celles de la clé écrite. — Si la clé de l'exercice écrit porte un ou plusieurs ♯ et la clé transpositrice un ou plusieurs ♭, on additionne le tout; le résultat est compté comme des ♭, et donne le ton supposé, et vice versa.

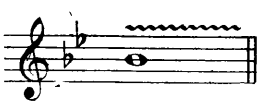
## DES ALTÉRATIONS ACCIDENTELLES DANS LA TRANSPOSITION

Avant de transposer un morceau il faut être fixé sur les notes devant lesquelles les altérations accidentelles subiront une transformation. A cet effet, on additionne l'armure de l'écriture avec celle de la transposition, le total est compté à l'actif de cette dernière comme autant de signes de même nature que ceux qu'elle porte. En d'autres termes, si l'écriture porte trois ♯ et la transposition deux ♭, le total est compté comme cinq ♭ que la transposition porte de plus que l'écriture. Même raisonnement dans le cas contraire. Partant de ce principe, le total des altérations attribuées à l'armure de la transposition indique le nombre des notes devant lesquelles les altérations accidentelles subissent une modification. Cette modification est ascendante si les signes dont le total est attribué à la transposition sont des ♯; les ♭ deviennent des ♮, les ♮ des ♯ et les ♯ des ×. Elle est descendante si ce sont des ♭; les ♯ deviennent des ♮, les ♮ des ♭ et les ♭ des ♭♭.

EXEMPLES :

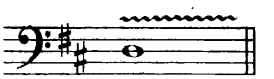
Trompette en *ré*

Écriture :



Trompette ou Cornet en *si*♭

Transposition :



La Trompette en *ré* a deux ♯ qu'annulent les deux ♭ de la clé, le morceau est en réalité en *ut*.

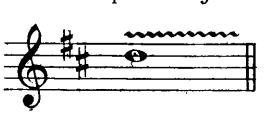
Le Cornet ou la Trompette en *si*♭ ayant deux ♭, ces deux ♭ sont transformés en ♯ et placés à la clé.

Inversement, un morceau qui, en réalité, est en *ut* et qui est exécuté avec deux ♯ à la clé, est transposé par un instrument qui porte en lui deux ♭ c'est-à-dire par un instrument en *si* ♭.

La transposition ayant deux ♯ de plus et deux ♭ de moins, cela équivaut à quatre ♯ de plus; les altérations accidentelles hausseront d'un 1/2 ton devant les quatre premières notes de la série des ♯ : *fa*, *do*, *sol*, *ré*, les autres altérations seront exécutées telles quelles.

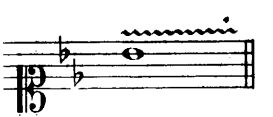
Trompette en *fa*

Écriture :



Trompette ou Cornet en *la*

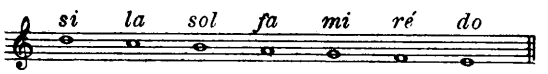
Transposition :



La Trompette en *fa* a un ♭ qui annule un ♯ de la clé; le morceau est en réalité en *sol*. Le Cornet ou la Trompette en *la* ont trois ♯, deux de trop que, pour les annuler, nous transformons en ♭ et que nous posons à la clé, ainsi le ton réel de l'exécution sera bien celui de *sol*.

Inversement, un morceau qui, en réalité, est en *sol* et qui est exécuté avec deux ♭ à la clé, est transposé par un instrument qui porte en lui trois ♯, un pour la tonalité réelle d'exécution (*sol*) et deux pour annuler les deux ♭ de la clé transpositrice, cet instrument est la Trompette ou le Cornet en *la*.

Pour trouver la clé nécessaire à cette transposition il faut faire le raisonnement suivant : une partie écrite en *ré* devant être exécutée en *si* ♭, il faut la clé qui, du *ré* écrit, fait un *si*; à cet effet, on part du *ré* de la clé de *sol* écrite, on appelle ce *ré* un *si* et on descend diatoniquement jusqu'à ce que l'on rencontre une position de clé qui puisse donner son nom à la note qui se trouvera sur cette même position.

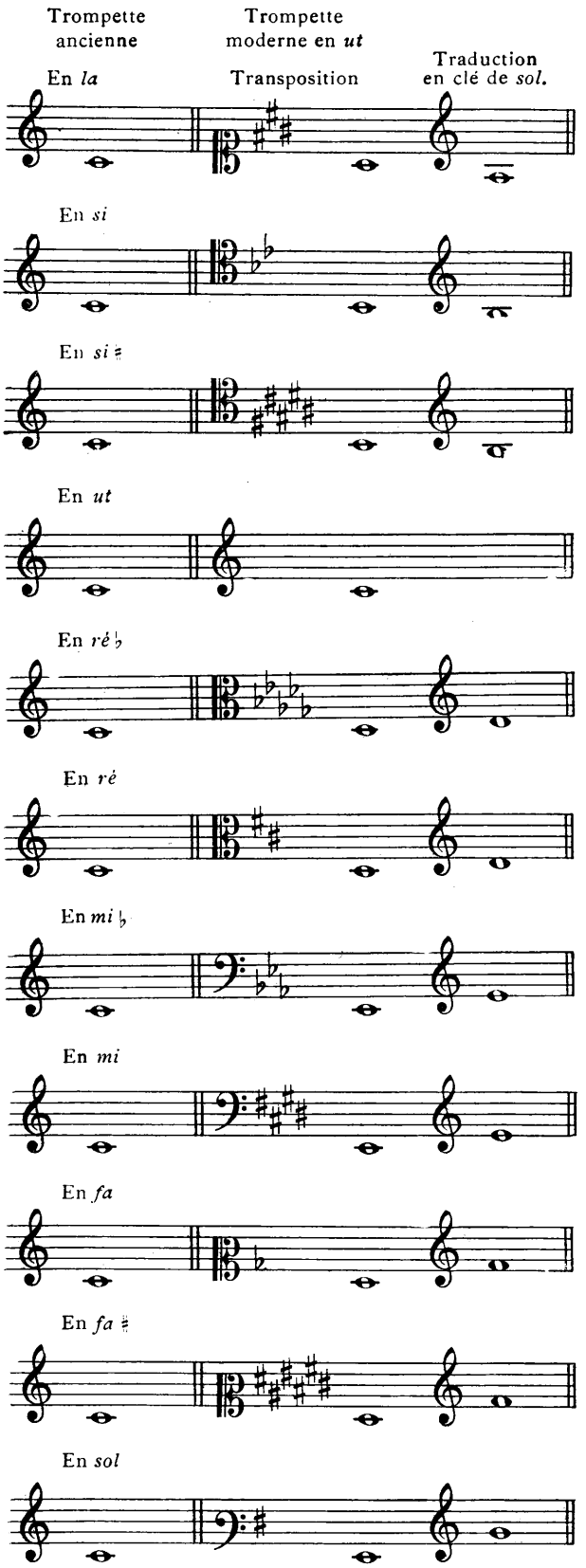
Ex. 


On voit que c'est la clé d'ut 1re ligne qui fait un *si* du *ré* de la clé de *sol*.

La transposition ayant deux ♭ de plus et deux ♯ de moins que la clé écrite, c'est en réalité quatre ♭ de plus qu'il y a à la clé transpositrice. Les altérations accidentelles baisseront d'un 1/2 ton devant les quatre premières notes de la série des ♭ : *si*, *mi*, *la*, *ré*. Les autres altérations seront exécutées telles quelles.

# TABLEAU DE LA TRANSPOSITION

**des parties de Trompette ancienne sans armure par la Trompette en *ut* moderne**




## ALTÉRATIONS ACCIDENTELLES

Quelle que soit l'armure écrite, cette transposition donnera toujours 3 ♯ de plus ou 3 ♭ de moins à la clé, et les altérations accidentelles hausseront toujours devant *fa*, *do* et *sol*, les trois premières notes de la série des dièses.

Quelle que soit l'armure, on a toujours 2 ♭ de plus ou 2 ♯ de moins. Les altérations baissent toujours d'un 1/2 ton devant *si* et *mi* premières notes de la série des bémols.

Cinq ♯ de plus ou 5 ♭ de moins. Altérations haussent devant *fa, do, sol, ré, la.*

Sans transposition.

Cinq ♭ de plus ou 5 ♯ de moins. Altérations baissent devant *si, mi, la, ré, sol.*

Deux ♯ de plus ou 2 ♭ de moins. Altérations haussent devant *fa, do.*

Trois ♭ de plus ou 3 ♯ de moins. Altérations baissent devant *si, mi, la.*

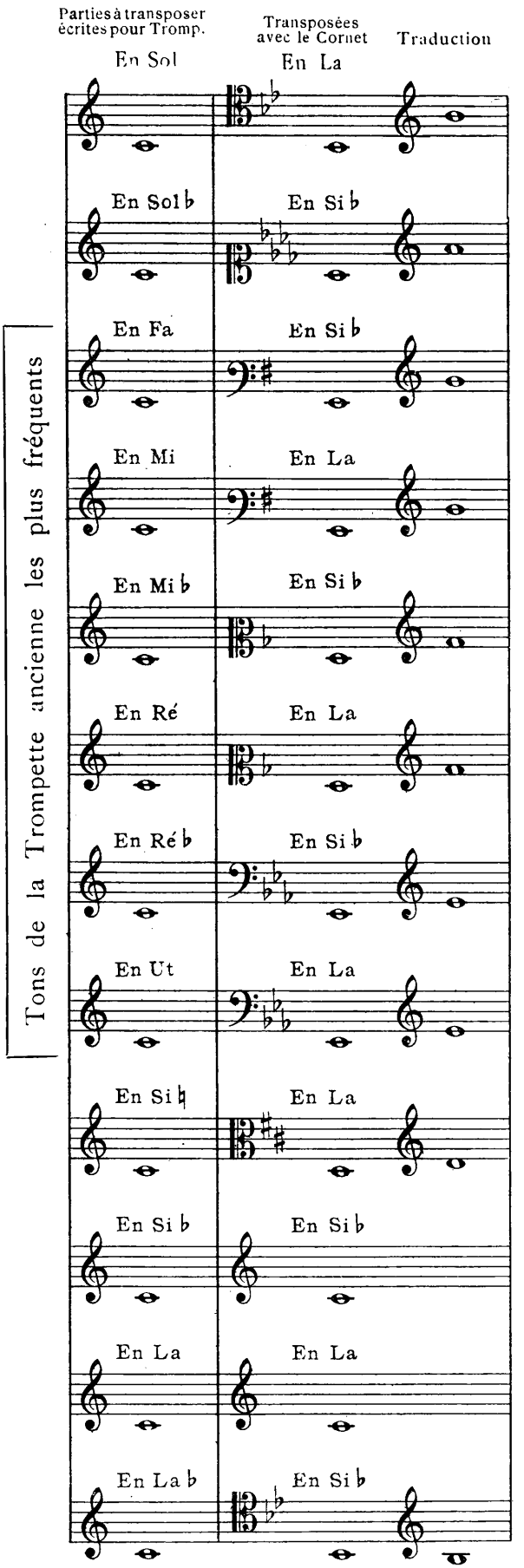
Quatre ♯ de plus ou 4 ♭ de moins. Altérations haussent devant *fa, do, sol, ré.*

Un ♭ de plus ou un ♯ de moins. Altérations baissent devant *si.*

Six ♯ de plus ou six ♭ de moins. Altérations haussent devant *fa, do, sol, ré, la, mi.*

Un ♯ de plus ou un ♭ de moins. Altérations haussent devant *fa.*

# TRANSPOSITION DES PARTIES DE TROMPETTE SANS ARMURE PAR LES CORNETS EN *SI* ♭ ET *LA*




***Effet de la transposition sur les altérations accidentelles.***

Baissent devant *si, mi.*

Baissent devant *si, mi, la, ré.*

Haussent devant *fa.*

Haussent devant *fa.*

Baissent devant *si.*

Baissent devant *si.*

Baissent devant *si, mi, la,*

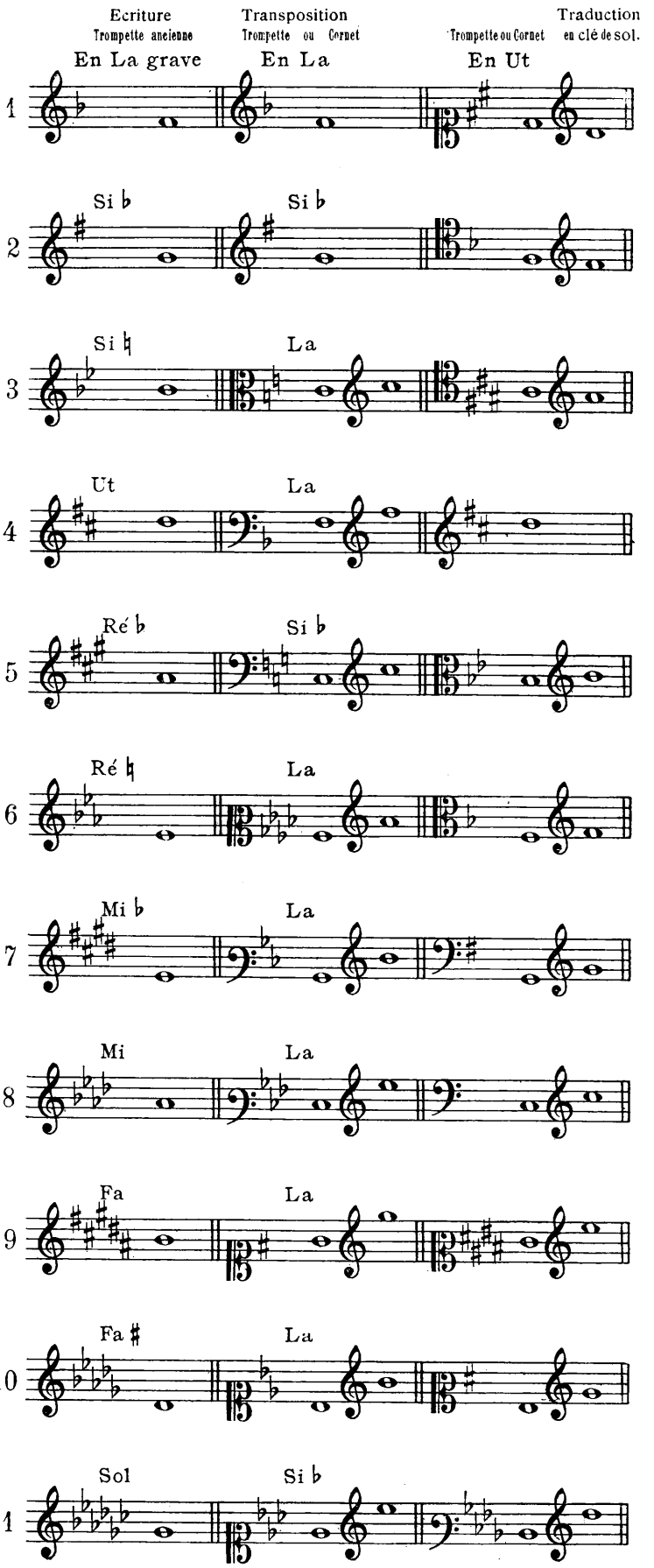
Baissent devant *si, mi, la.*

Haussent devant *fa, do,*

Baissent devant *si, mi.*

# TABLEAU DE LA TRANSPOSITION DES PARTIES DE TROMPETTE ANCIENNE AVEC ARMURE

## PAR LES TROMPETTES OU LES CORNETS EN *si* ♭ ET *la* ET LA TROMPETTE OU LE CORNET EN *ut* (1)




(1) Ces transpositions ne sont indiquées que pour la théorie, non pour la pratique, au sujet des tons à employer dont le principe est indiqué aux 4e et 5e tableaux.

# RAISONNEMENT SUR LE TABLEAU PRÉCÉDENT

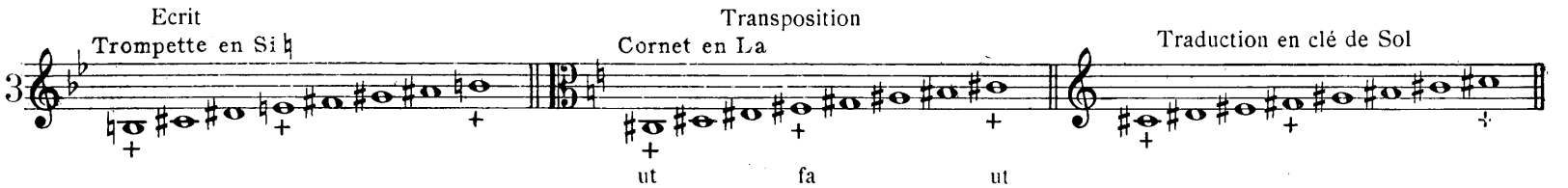
EN PRENANT POUR EXEMPLE LA TRANSPOSITION AVEC LES TROMPETTES OU LES CORNETS EN *si* ♭ ET *la*
(LA TRANSPOSITION AVEC LA TROMPETTE EN *ut* ÉTANT BASÉE SUR LE MÊME RAISONNEMENT)

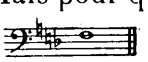
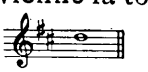
N° 1. Sans transposition.

N° 2. —

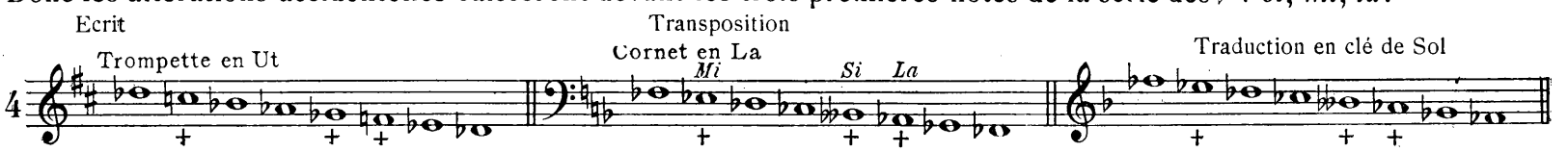
N° 3. La Trompette en *si* ♮ porte 5 ♯. La partie écrite porte 2 ♭ à l'armure. Ces 2 ♭ annulent deux ♯ des cinq que porte la Trompette en *si* ♮. C'est donc en réalité, comme effet, trois ♯ que porte l'armure; ce qui donne la tonalité de *la*. Nous prenons le Cornet en *la* qui porte les trois ♯ et nous jouons en *ut*. Mais pour que la tonique écrite devienne la nouvelle tonique de transposition, il nous faut supposer la clé *d'ut* 3e ligne au lieu de la clé de *sol*.

Comme nous l'avons dit, ayant 2 ♭ de moins à la clé, c'est comme si nous avions 2 ♯ de plus. Les altérations accidentelles devront donc être haussées d'un 1/2 ton devant tous les *fa* et tous les *do*, les deux premières notes de la série des dièses.

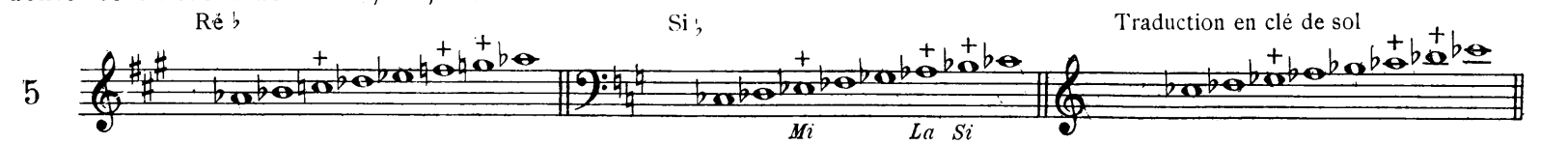


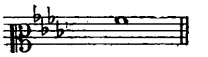

N° 4. La Trompette en *ut* ne comportant aucun signe d'altération, le raisonnement se trouve simplifié. Puisqu'il y a deux ♯ à la clé, nous prenons le ton de *la* qui en a trois ; un de trop que nous transformons en ♭ pour le mettre à la clé. Ainsi ce ♭ annule un des trois ♯ du Cornet en *la*. En jouant avec un ♭ à la clé, ce sera, pour l'oreille, jouer en *ré* avec deux ♯. Mais pour que la tonique écrite *ré* devienne la tonique transpositrice *fa*, il nous faut supposer la clé de *fa* 4e ligne  au lieu de la clé de sol 

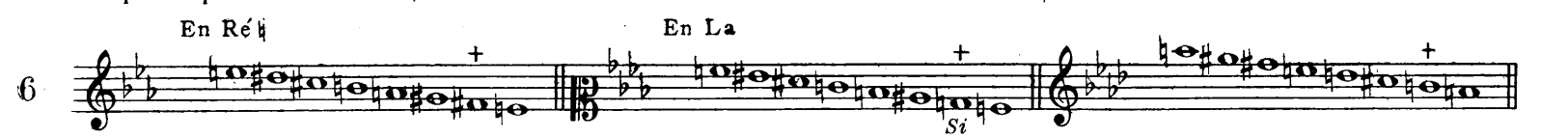
D'autre part ayant un ♭ à la clé au lieu des deux ♯ écrits, c'est comme si nous avions trois ♭ de plus. Donc les altérations accidentelles baisseront devant les trois premières notes de la série des ♭ : *si*, *mi*, *la*.




N° 5. La Trompette en *ré* ♭ porte 5 ♭. Il y a 3 ♯ à la clé qui annulent 3 ♭ ; il en reste 2. Le Cornet en *si* ♭ en porte 2. Il ne nous reste rien à la clé, nous jouons en *ut*. Pour que la tonique écrite *la* devienne un *ut*, il nous faut poser la clé de *fa* 4e ligne. Ayant 3 ♯ de moins qu'à la clé écrite, c'est 3 ♭ de plus. Les altérations accidentelles baissent devant *si*, *mi*, *la*.

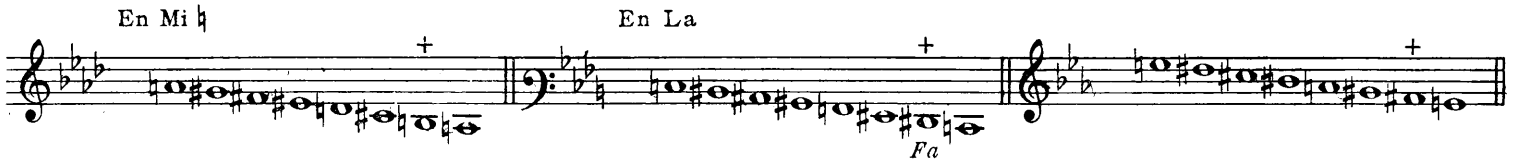



N° 6. La Trompette en *ré* porte 2 ♯. La partie écrite porte à l'armure 3 ♭ dont deux annulent les 2 ♯ de la Trompette en *ré*. Il reste donc, en réalité, un ♭ qui donne la tonalité de *fa*. Puisque nous prenons la Trompette ou le Cornet en *la* qui a 3 ♯, nous les transformons en ♭ ce qui nous fait 4 ♭ que nous mettons à la clé pour jouer en *la* ♭. Pour que la tonique écrite *mi* devienne un *la* nous posons la clé d'*ut* 2e ligne.  Nous avons un ♭ de plus qu'à la clé écrite, les altérations accidentelles baisseront d'un 1/2 ton devant tous les *si* seulement.

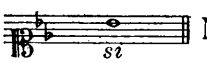


N° 7. La Trompette en *mi* ♭ porte 3 ♭. La clé écrite porte 4 ♯ à l'armure dont trois annulent les 3 ♭ que porte la Trompette en *mi* ♭. Il reste un ♯ qui donne effectivement la tonalité de *sol*. Nous prenons la Trompette en *la* qui en a 3 c'est-à-dire 2 de trop que nous transformons en ♭ pour jouer en *si* ♭. Nous posons la clé de *fa* 3e ligne qui fait un *si* du *mi* écrit. Ayant 4 ♯ de moins et deux ♭ de plus, les altérations accidentelles baisseront devant *si, mi, la, ré, sol, do*.

N° 8. La Trompette en *mi* ♮ porte 4 ♯; la clé écrite 4 ♭ qui annulent les 4 ♯; le morceau est, en réalité, en *ut*. Si nous le jouons avec le Cornet en *la* qui a 3 ♯, il nous faut les annuler en posant 3 ♭ à la clé transpositrice et nous jouerons en *mi* ♭. Pour que la tonique écrite *la* devienne un *mi*, il nous faut la clé de *fa* 3e ligne. Nous avons un ♭ de moins, c'est un ♯ de plus, les altérations accidentelles haussent devant les *fa*.

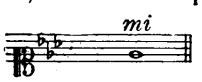
8 

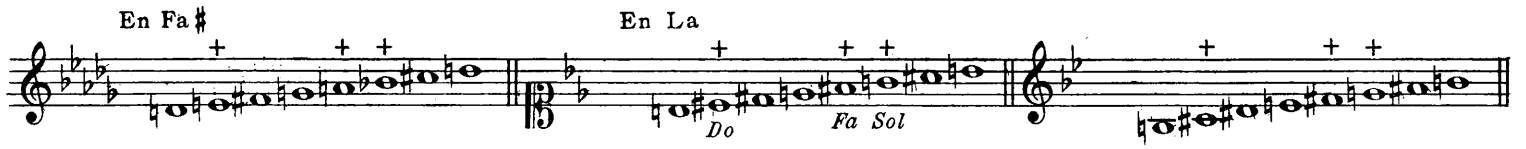

N° 9. La Trompette en *fa* porte un ♭ qui annule un des 5 ♯ de la clé écrite, il en reste 4. Le Cornet en *la* en a 3, un de moins que nous mettons à la clé. Nous jouons en *sol* en clé d'*ut* 1re ligne. Nous avons 4 ♯ de moins, ou ♭ de plus. Les altérations accidentelles baisseront devant *si, mi, la, ré*.

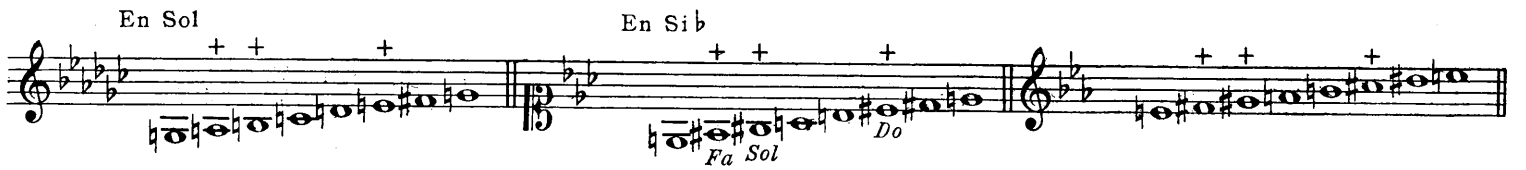
N° 10. La Trompette en *fa* ♯ porte 6 ♯, 5 sont annulés par les 5 ♭ de la clé écrite. Il en reste un et le morceau est, en réalité, en *sol*. Nous le transposons avec le Cornet en *la* qui a 3 ♯, deux de trop ; pour les annuler nous les transformons en ♭, nous les mettons à la clé transpositrice et nous jouerons en *si* ♭. Pour que la tonique écrite *ré* devienne un *si* il nous faut poser la clé d'*ut* 1e ligne. 

Nous avons ainsi 3 ♭ de moins ou 3 ♯ de plus. Les altérations accidentelles hausseront devant les *fa, do, sol*.

N° 11. La Trompette en *sol* porte un ♯. La clé écrite a 6 ♭, un est annulé par le ♯ que porte l'instrument, il en reste 5 qui nous donnent la tonalité de *ré* ♭.

Nous transposons avec un Cornet en *si* ♭ qui a 2 ♭. Nous les déduisons des 5 du ton réel écrit. Il nous en reste 3 et nous jouerons en *mi* ♭. Nous avons 3 ♭ de moins ou 3 ♯ de plus. Les altérations accidentelles hausseront devant les *fa, do, sol*. Pour que la tonique *sol* devienne un *mi*, il nous faut poser, à la place de la clé de *sol*, la clé d'*ut* 1re ligne 


10 


11 

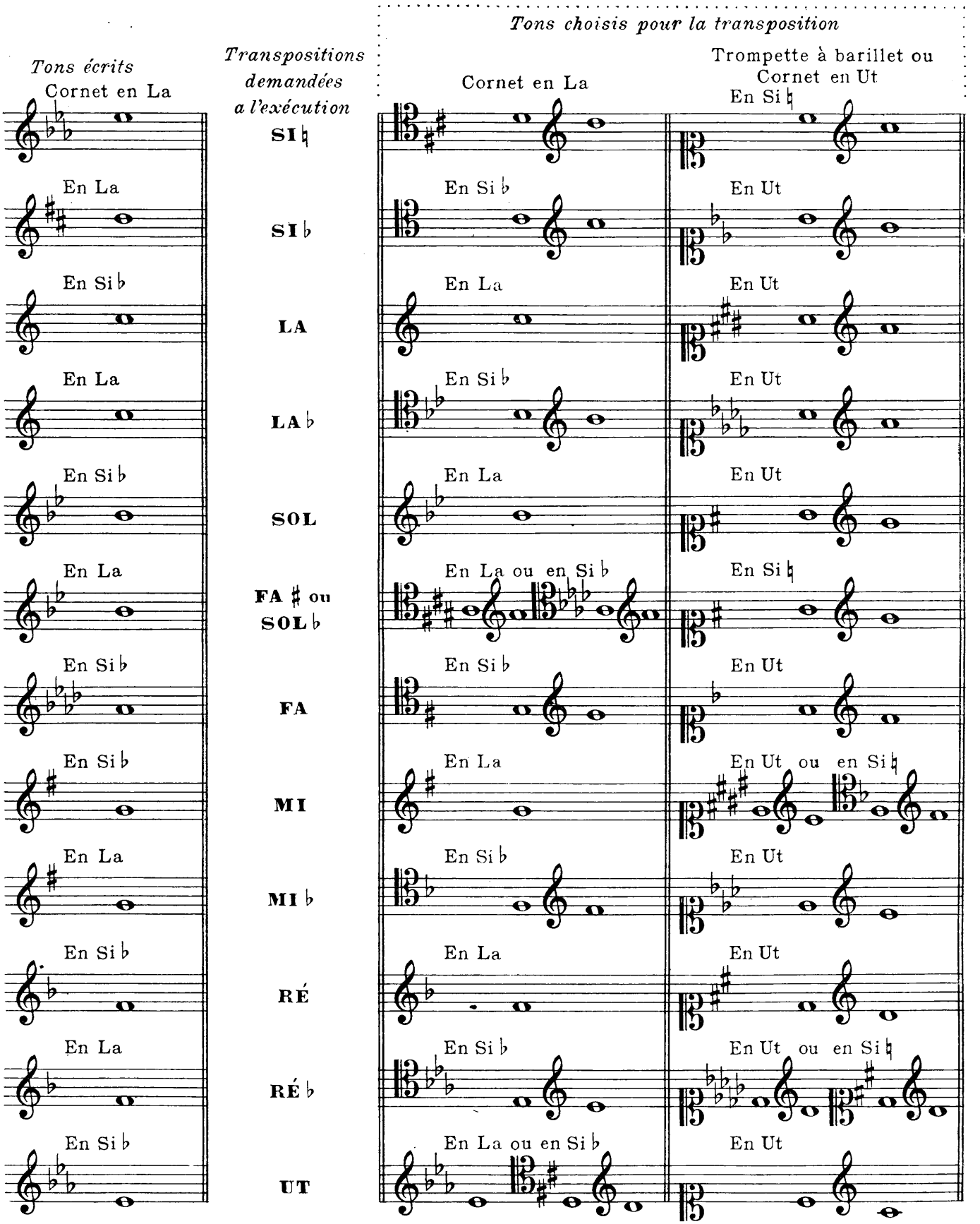

Lorsque le nombre des notes devant lesquelles les altérations accidentelles doivent hausser ou baisser dépasse sept, on recommence la série en les faisant hausser ou baisser de deux fois un demi ton, c'est-à-dire d'un ton. Ex. : la clé écrite porte à l'armure cinq ♭ et la clé transpositrice cinq ♯, total dix altérations ascendantes de plus ; les signes d'altération accidentels haussent devant dix notes : *fa do sol ré la mi si fa do sol*, c'est-à-dire que devant *fa do sol* ils haussent de deux fois un demi ton, soit un ton.

Pareil raisonnement s'il s'agit d'altérations descendantes.

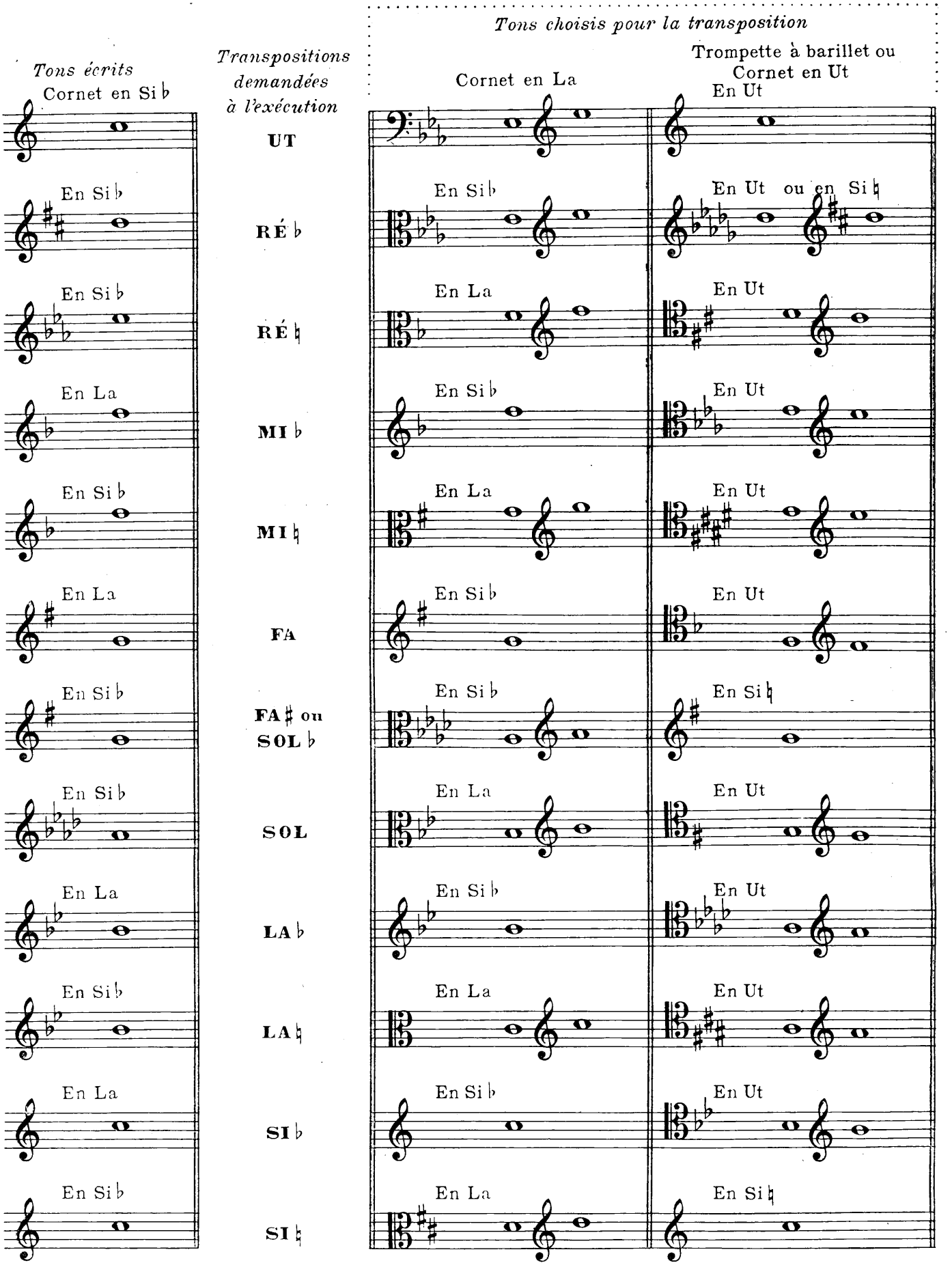
# TABLEAUX DE LA TRANSPOSITION

En usage dans les cafés-concerts ou music-halls avec le Cornet en *si* ♭ et *la* et avec la Trompette à barillet eu *ut* et *si* ♮, ou le Cornet, mêmes tons.

## TRANSPOSITION DESCENDANTE



# TRANSPOSITION ASCENDANTE




Comme on peut le voir dans tous les tableaux, quelle que soit la transposition, la tonique ne change jamais de place, elle ne change que de nom par le moyen des clés.

TABLE ALPHABÉTIQUE

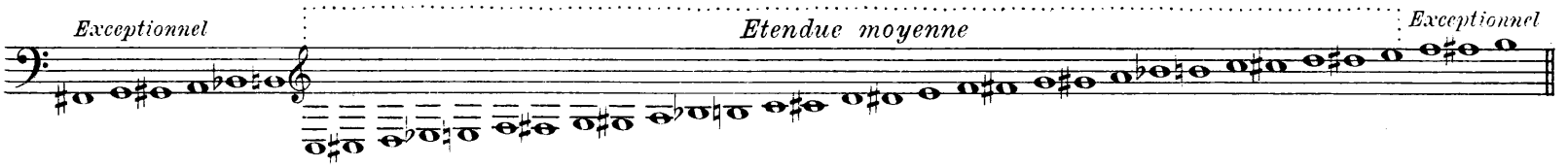
# DES TERMES ITALIENS LES PLUS USITÉS EN MUSIQUE

**indiquant le mouvement, ses diverses modifications et l'expression**

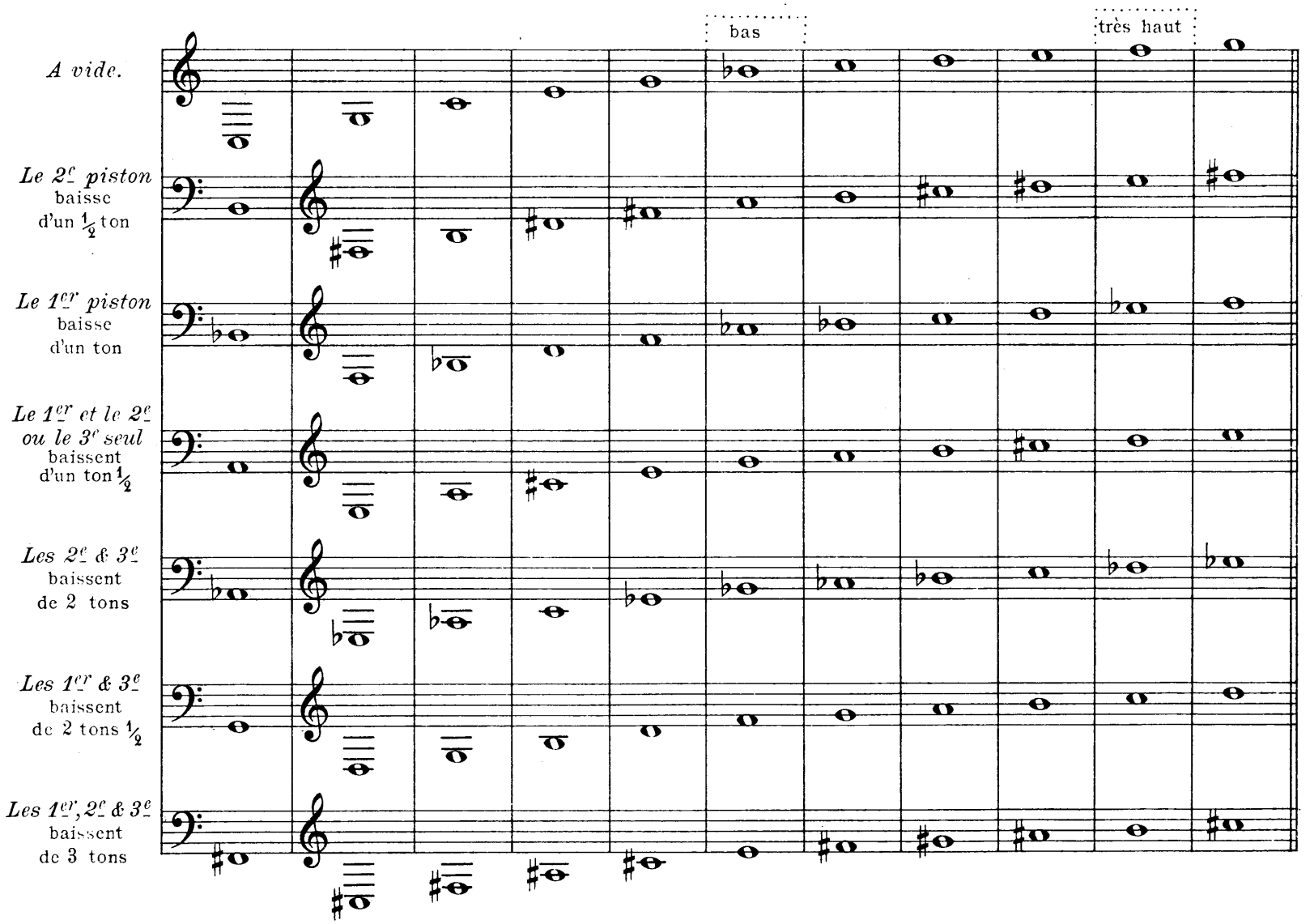
| | |
|---|---|
| Abbandono (con). | Avec abandon. |
| Accelerando | En pressant graduellement. |
| Adagio | Posément, lent. |
| Affettuoso | Affectueux. |
| Agitato | Agité. |
| Allegrezza (con) | Avec allégresse. |
| Allegramento (con). | Avec joie. |
| Allegro | Gai, vif. |
| Allegretto | Moins vite que allegro. |
| Amabile | Gracieux, aimable. |
| Andante | Mouvement modéré. |
| Andantino. | Moins lent que Andante. |
| Anima (con). | Avec âme. |
| Animato (più) | Plus animé. |
| Ad libitum | A volonté. |
| Al segno | Au signe. |
| Calando. | Entraînant. |
| Cantabile | Chanter avec âme. |
| Coda | Terminaison d'une phrase ou d'un morceau. |
| Crescendo. | En augmentant de force. |
| Da capo (*D. C.*) | Au commencement. |
| Decrescendo. | En diminuant de force. |
| Diminuendo | En diminuant. |
| Mesto. | Triste. |
| Morendo | En mourant. |
| Moto (con). | Avec mouvement. |
| Moderato | Mouvement modéré. |
| Mosso | Emu, animé. |
| Molto. | Beaucoup. |
| Non troppo | Pas trop. |
| Piacere (a), | A volonté. |
| Piano (*p.*) | Doux, faible. |
| Pianissimo (*pp.*) | Très doux. |
| Poco à poco | Peu à peu. |
| Pomposo | Pompeux. |
| Perdendosi | En perdant le son. |
| Presto | Vite. |
| Prestissimo | Le plus vite possible. |
| Più mosso. | Plus animé. |
| Ralentando | En ralentissant. |
| Risoluto. | Résolument. |
| Rinforzando | En renforçant le son. |
| Ritardando (*rit*). | En retardant. |
| Ritenuto | En retenant un peu la valeur. |
| Segue. | Suit. |
| Sempre | Toujours. |
| Sentimento (con). | Avec sentiment. |
| Dolce. | Doux. |
| Estinto | En éteignant le son. |
| Fine | Fin. |
| Forte (*F.*) | Fort. |
| Fortissimo (*FF.*). | Très fort. |
| Fuoco (con) | Avec feu. |
| Flebile | Plaintif. |
| Grave. | Avec lenteur et gravité. |
| Grazioso | Gracieusement. |
| Grazia (con) | Avec grâce. |
| Largo. | Le plus lent des mouvements. |
| Larghetto. | Moins lent que Largo. |
| Lamentabile. | Lamentable et mélancolique. |
| Largamente | Largement. |
| Legato | Lié |
| Lento. | Lent. |
| Loco | Au lieu, à la place. |
| Maestoso | Majestueux. |
| Maggiore | Majeur. |
| Marcia | Marche. |
| Marziale | Martial, guerrier. |
| Meno. | Moins. |
| Mezzo forte (*mf.*) | A demi fort. |
| Minore | Mineur. |
| Sforzando | En forçant subitement le son. |
| Solo | Seul. |
| Soli. | Solo exécuté par plusieurs à l'unisson. |
| Sostenuto | Soutenu. |
| Sotto voce. | Sous la voix, tout bas. |
| Stretto | En pressant. |
| Scherzo | Pièce de musique badinée. |
| Scherzando | En badinant. |
| Simile | Semblable. |
| Staccato. | Détaché. |
| Strepitoso. | Bruyant. |
| Stringendo | En serrant le mouvement. |
| Smorzando | En éteignant. |
| Tacito | Ne pas jouer. |
| Tempo (a). | En mesure. |
| Tempo di marcia. | Mouvement de marche. |
| Tempo giusto | Mouvement juste. |
| Tempo 1° | Premier mouvement. |
| Tutti | Tous. |
| Vivo | Vif. |
| Vivace | Très vif, animé. |
| Volti subito | Tournez tout de suite. |

# TABLEAU DE L'ÉTENDUE PRATIQUE

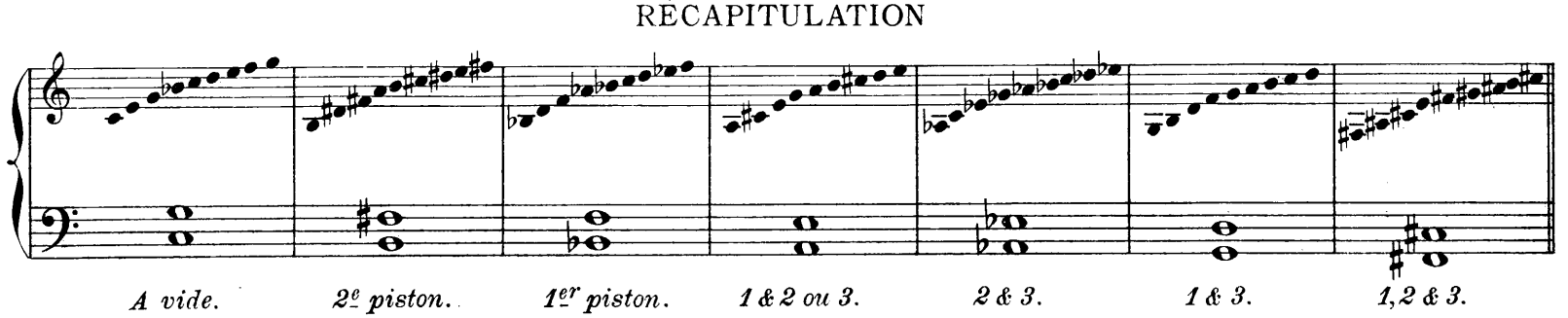
de la Trompette à pistons en Fa




## EFFET DES PISTONS




## RÉCAPITULATION

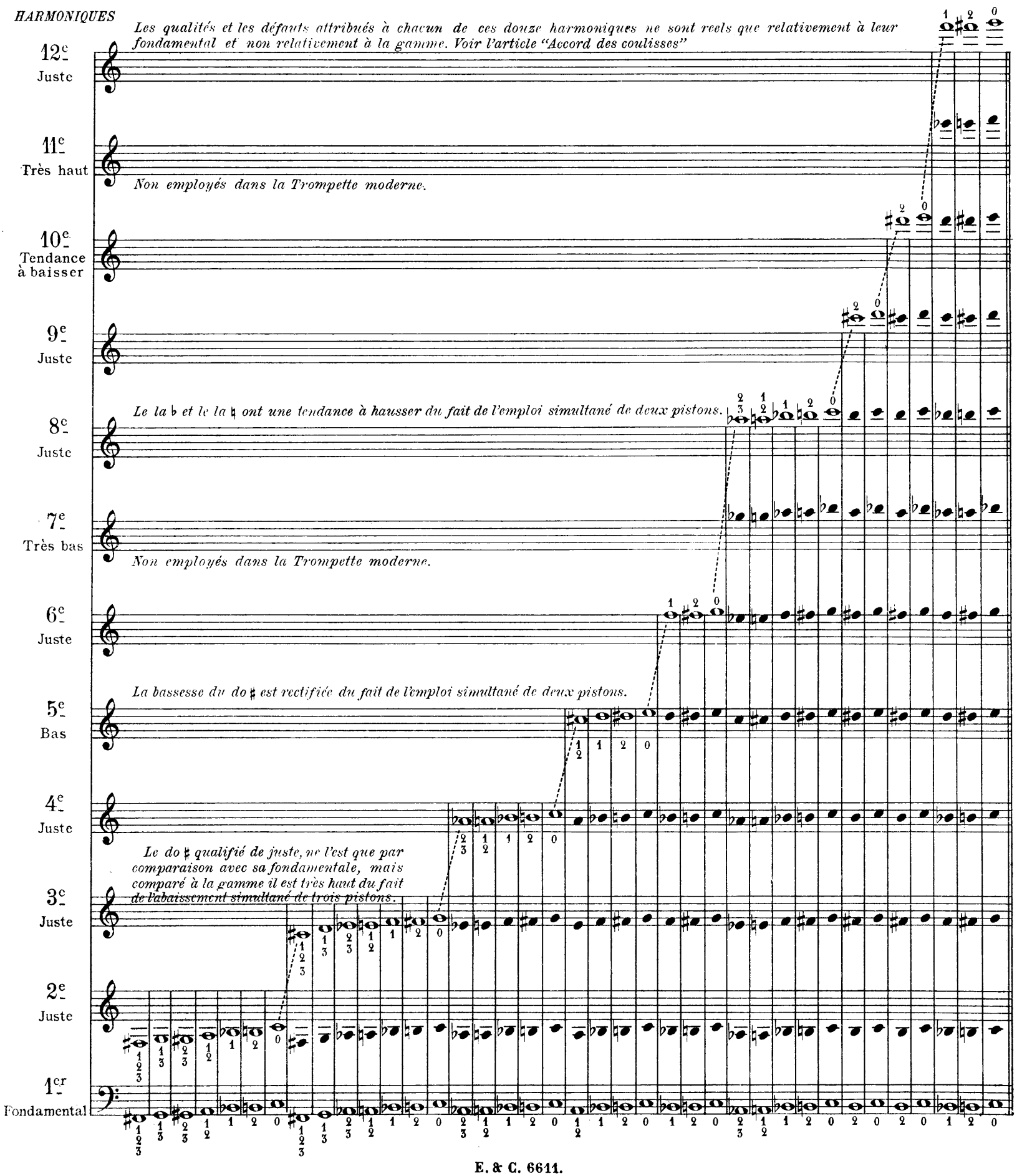


# TABLEAU DES HARMONIQUES

de la Trompette moderne et du Cornet.

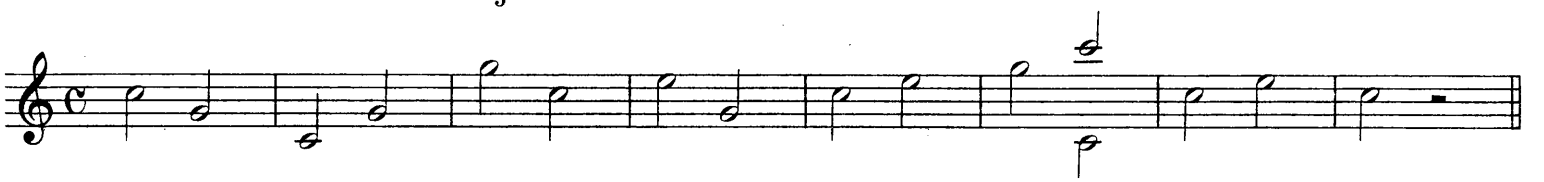
**Place qu'occupe chaque note dans l'ordre des harmoniques avec le doigté ordinaire.**

**Ce tableau est le même pour la Trompette ancienne, mais à l'octave inférieure.**



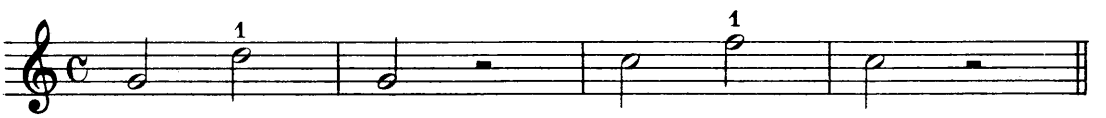
# ACCORD DES COULISSES

1º Vérifier si les notes à vide sont justes entre elles.



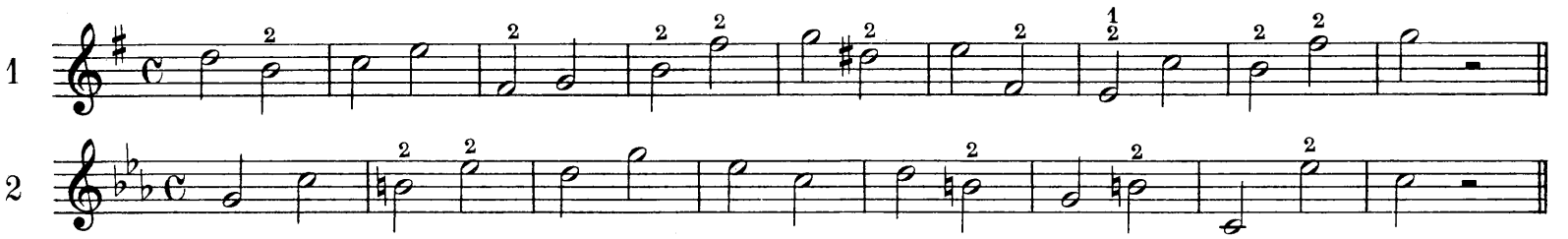
Le *mi* doit avoir une tendance à baisser, remédiable par l'action des lèvres.

2º Accorder la coulisse du piston 1.



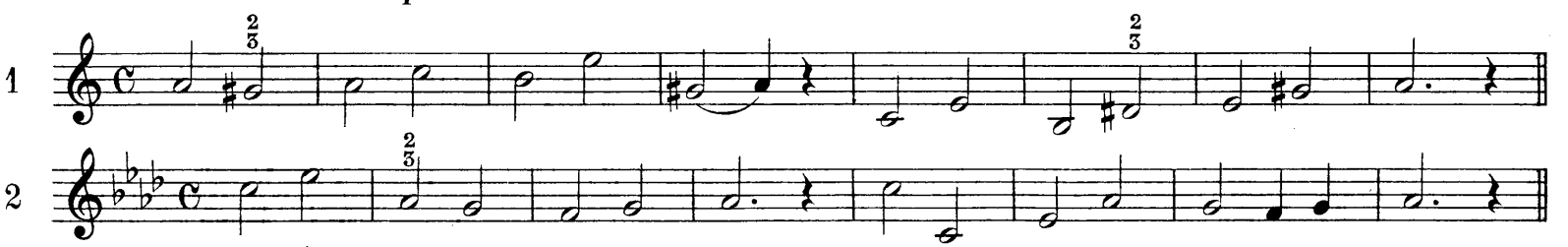
Dans cette expérience, le *ré* doit avoir une tendance à baisser ou le *fa* une tendance à hausser. On partage la différence en se tenant plutôt vers le haut que vers le bas. Il est moins dangereux de baisser avec les lèvres que de hausser.

3º Accorder la coulisse du piston 2.



Même observation que pour le piston 1 relativement au *ré* ♯ et au *fa* ♯.

4º Accorder la coulisse du piston 3.



Dans le premier exemple, le *sol* ♯ étant note sensible, nous sommes tentés de la hausser, d'autant plus que la tonique *la* est elle-même un peu haute, mais dans le second, le *la* ♭ étant tonique, l'attraction naturelle entre cette note et la sensible *sol* donne une tendance à baisser le *la* ♭. C'est donc en comparant les deux exemples et en divisant la différence que l'on peut rendre cette note juste au moyen des lèvres. Quant au *ré* ♭ grave, il est inutile de chercher à l'accorder par les coulisses, une forte action des lèvres seule peut y parvenir, ou l'emploi d'un anneau permettant l'allongement de la coulisse 3.

Les trois coulisses étant ainsi accordées, l'ensemble de l'accord doit présenter les particularités suivantes: le avec 1 et 3, doit être sensiblement semblable au même *sol* à vide; le avec 2 et 3, doit être très légèrement plus haut que le même *mi* ♭ avec le piston 2; le avec 2 et 3, doit être sensiblement plus bas que le même *do* à vide, parce qu'il est 5e harmonique, naturellement un peu bas; les avec le piston 1, comparés aux mêmes *ré & fa* avec 1 et 3, le doit être très légèrement plus bas que le même *ré* avec 1 et 3; le sera sensiblement plus bas que le même *fa* avec 1, parce que avec 1 et 3 le *fa* est 7e harmonique (très bas).

Tous ces légers défauts de justesse divisés et répartis ainsi, sont sans importance, et l'action instinctive des lèvres jointe à un peu d'observation et d'expérience les rend complètement nuls. On verra au chapitre du doigté quels sont les moyens à employer à cet effet.

# PREMIÈRE PARTIE

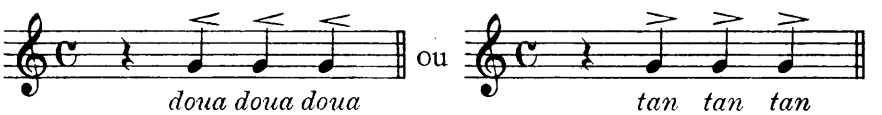
## PREMIER DEGRÉ

Poser les sons sans violence ni raideur. On opère une aspiration abondante, et aussitôt, mais sans précipitation, pas plus que dans la cadence de la respiration naturelle, on laisse échapper l'air sans le pousser; la quantité anormale de l'aspiration donne une force naturelle d'expiration suffisante pour produire le son sans aucun effort. Au moment de l'expiration, la langue vient toucher les dents de la mâchoire supérieure, et, en se retirant, précise le départ du son. Si celui-ci ne sort pas à chaque action de la langue, on ne doit pas s'en inquiéter; il ne faut pas que cet échec modifie la manière d'agir qui doit toujours être souple et sans violence. Le son finit par sortir, avec un peu de patience, et l'on prend ainsi l'habitude de jouer facilement. Mais, si au contraire, on exige le son à chaque action, il se produit avec effort, raideur et dureté, et, dès lors, on ne peut plus l'obtenir que par ce moyen.

Les sons doivent être soutenus toute leur durée sans diminution ni augmentation.

Pour éviter le défaut de pousser les sons, il n'est pas nécessaire de contracter le défaut contraire qui consiste à attaquer durement chaque note, de la marteler et diminuer aussitôt le son.

Ces deux procédés, presque aussi vicieux l'un que l'autre, peuvent se définir ainsi:



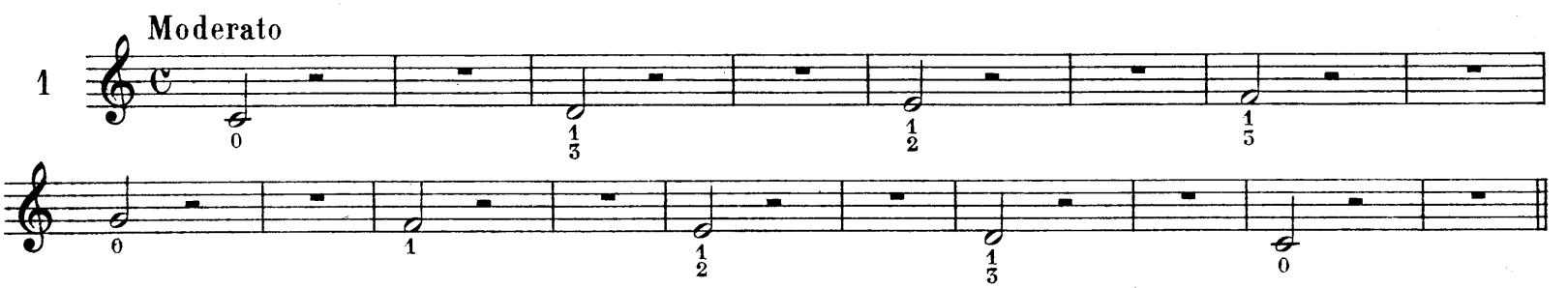

Rien n'est proscrit de la musique, mais il y a des règles essentielles basées sur la nature, qu'il ne faut pas détruire volontairement par une étude à contre-sens. Apprenons tout d'abord à exécuter correctement la musique; ensuite à perfectionner le goût. Quant aux exagérations baroques il sera toujours temps de les exécuter exceptionnellement, sans s'y exercer par l'étude.

Prononcer la syllabe *ta* sans dureté et sans exiger que le son en résulte.

Compter scrupuleusement les silences en ayant l'embouchure hors des lèvres. Au bout d'un temps plus ou moins long, le son se produira. On continuera le même exercice, tout en l'interrompant souvent par des repos plus longs que ceux indiqués par les silences, jusqu'à ce qu'on ait obtenu une amélioration dans la netteté des émissions et dans la pureté du son. On prendra ensuite un repos important et on travaillera le N° 2, mais cette fois sans ôter l'embouchure des lèvres. On répètera chaque émission qui ne donnera pas un résultat un peu satisfaisant.

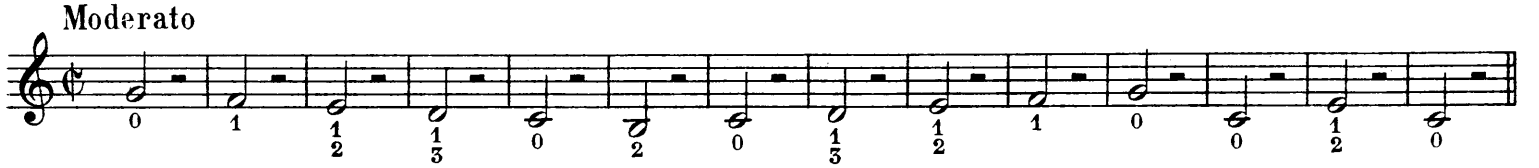
Sans exiger un pianissimo impossible aux débutants, on recherchera la douceur des émissions.

Le son ne doit ni augmenter ni diminuer après l'émission.



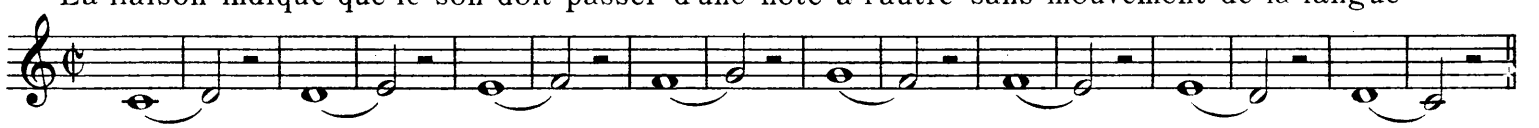

Ce premier exercice peut se commencer par l'une quelconque de ces cinq notes; on choisira la plus facile d'émission, et cette note formera le point de départ de l'exercice.

2 Moderato

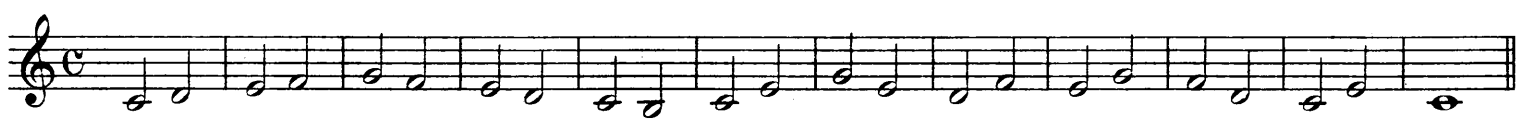


La liaison indique que le son doit passer d'une note à l'autre sans mouvement de la langue

3

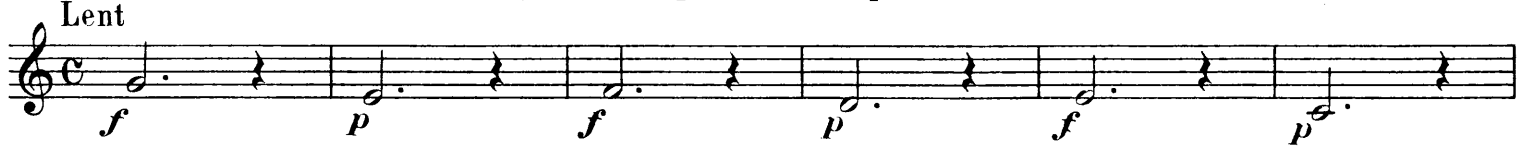


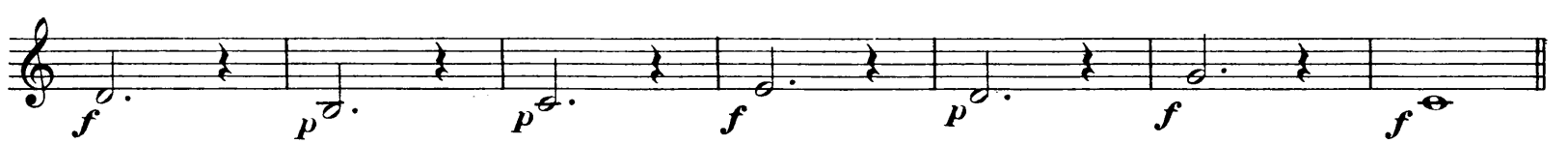
4



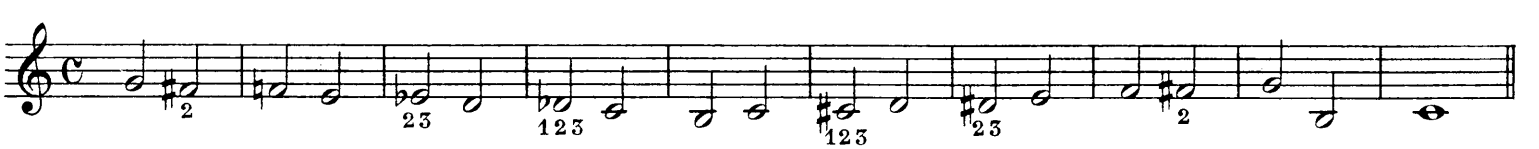
S'habituer à varier les nuances, sans exagération. Ne pas diminuer le son après l'émission.

5 Lent



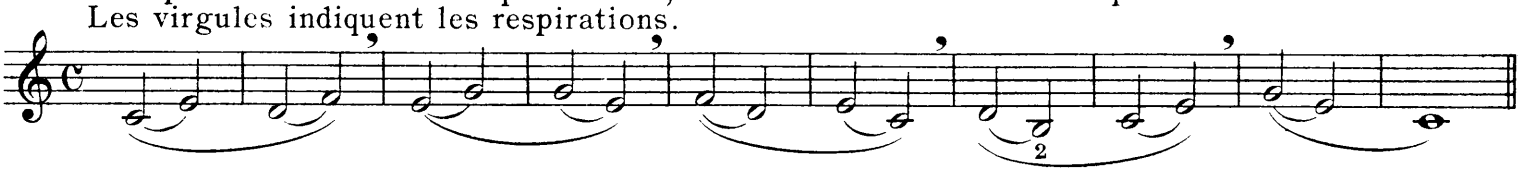


6

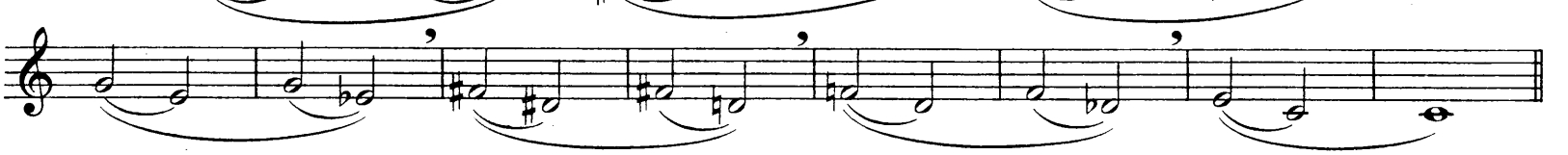


La double liaison indique un détaché dans le son, c'est-à-dire que la langue doit poser le son sur la première note de chaque mesure, mais sans écourter la note précédente.
Les virgules indiquent les respirations.

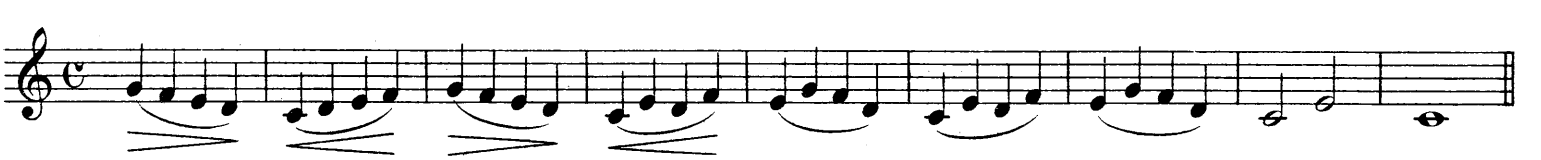
7



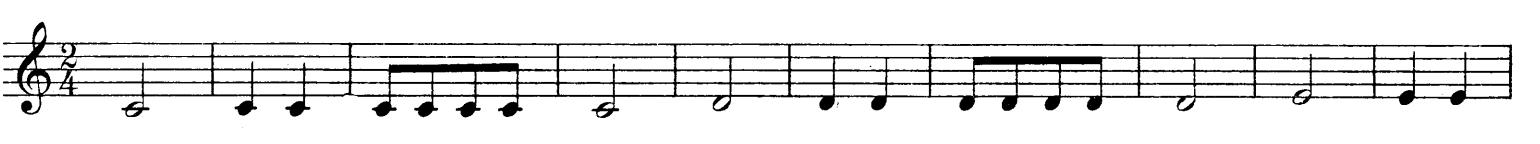
8

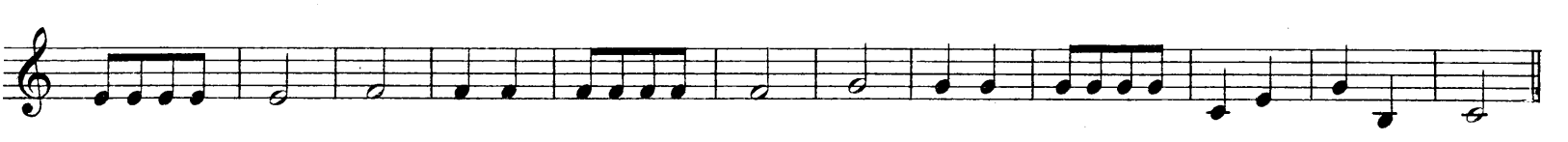


9



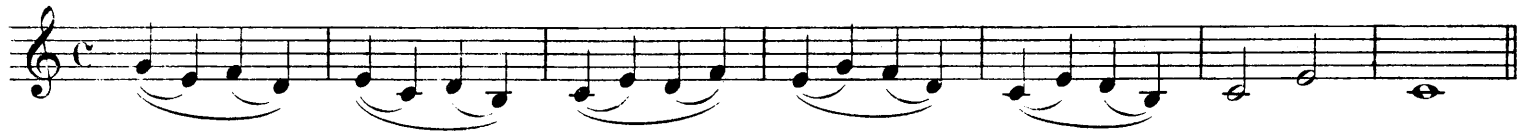
10



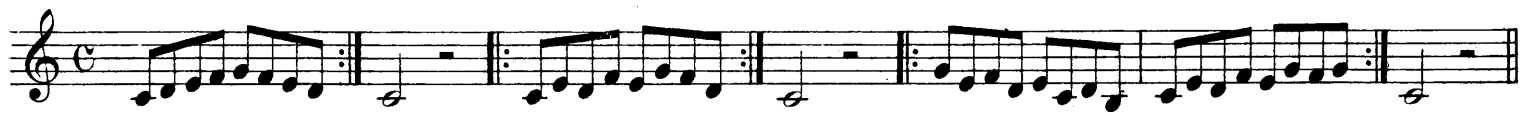


Même observation qu'au N° 7.

11

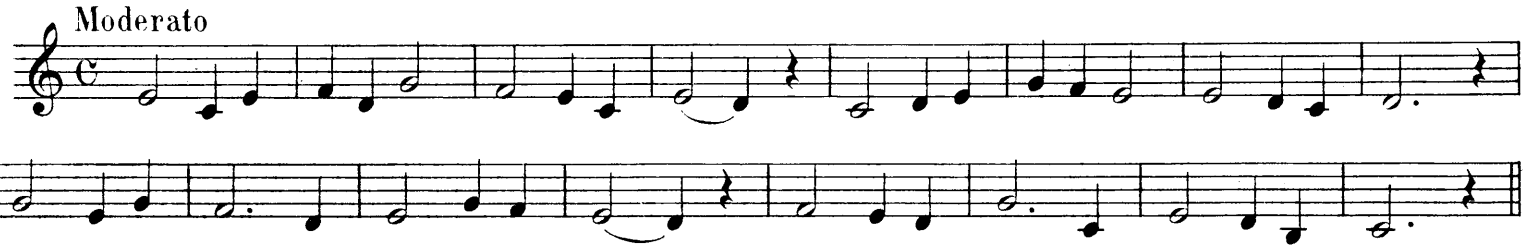


12



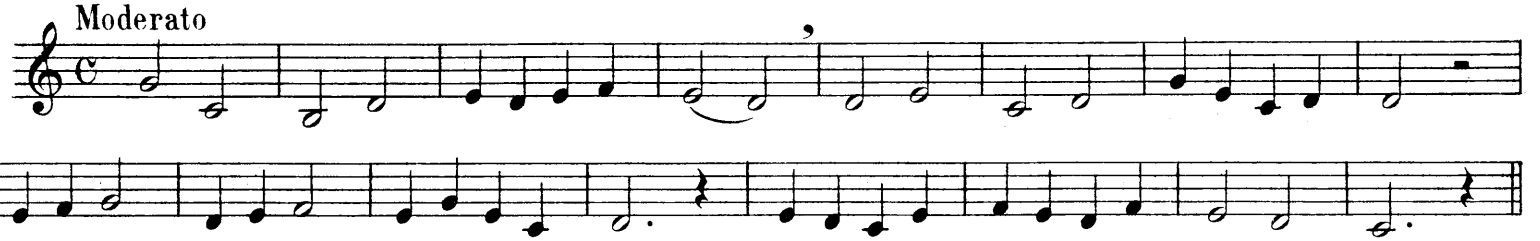
Moderato

13



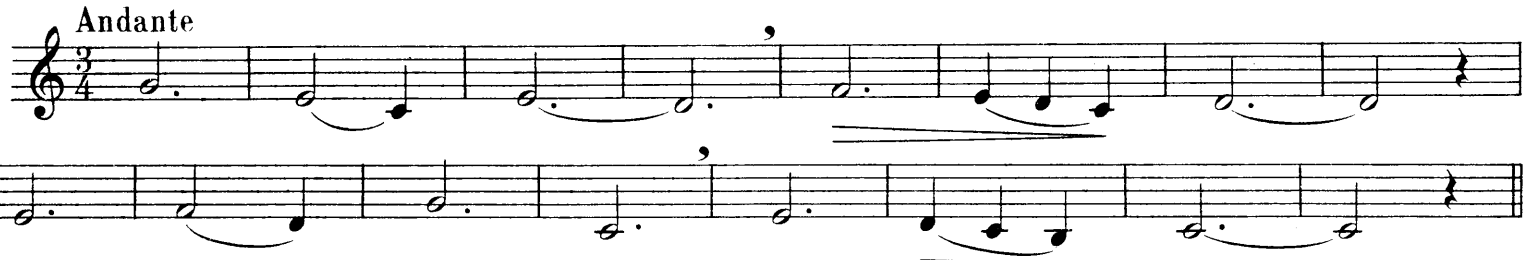
Moderato

14



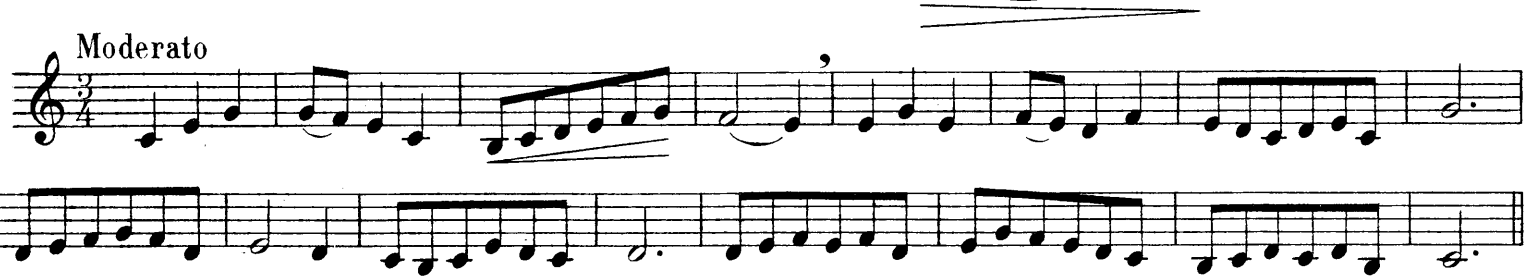
Andante

15



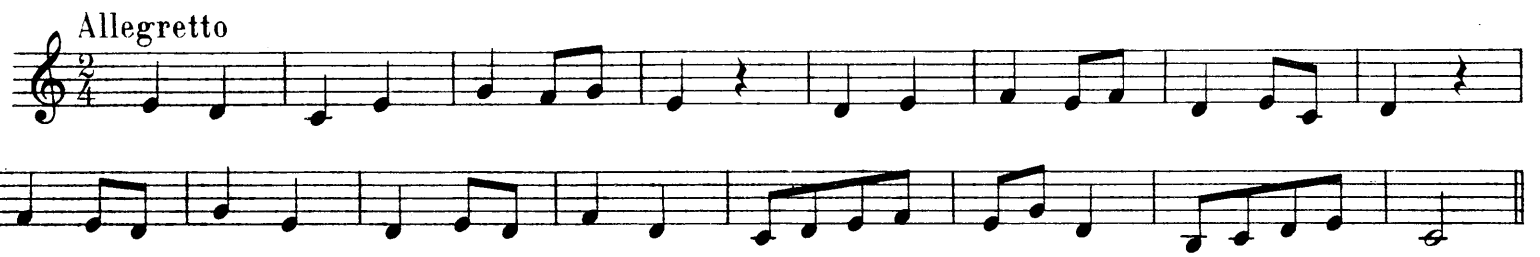
Moderato

16



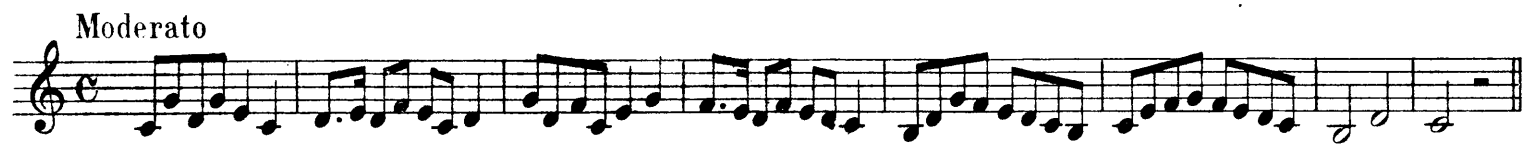
Allegretto

17

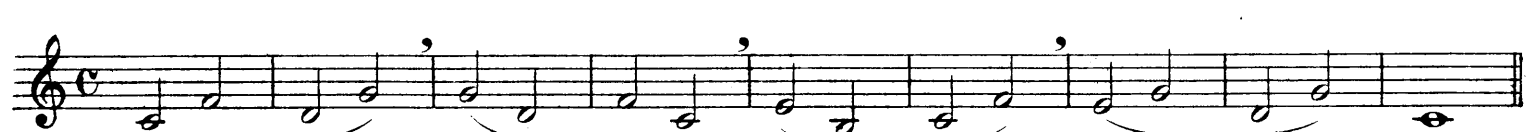


Moderato

18



19



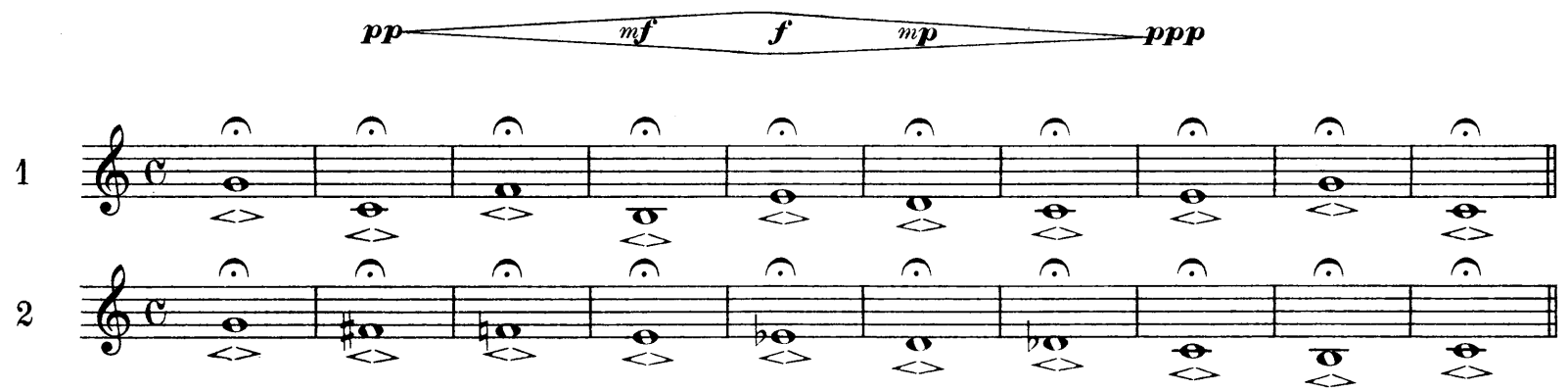
## SONS FILÉS

Cet exercice est de la plus haute importance et devra être fait tous les jours.

Poser le son le plus piano possible en prononçant la syllabe *ta*. Chaque fois que l'émission n'est pas nette, respirer de nouveau et répéter la même émission jusqu'à amélioration.

Augmenter le son en force et en ampleur, sans dureté, jusqu'au maximum, puis diminuer progressivement jusqu'au pianissimo le plus extrême que l'on pourra obtenir. Cesser de l'augmenter en force dès que l'ampleur ne se développe pas proportionnellement, parce qu'alors le son devient dur, anguleux et impur.

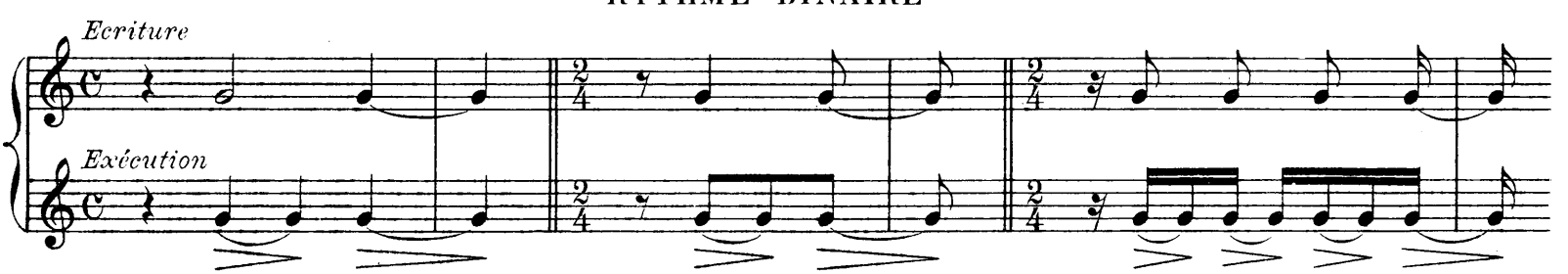
Ménager les forces et le souffle de manière à pouvoir former exactement le dessin suivant:



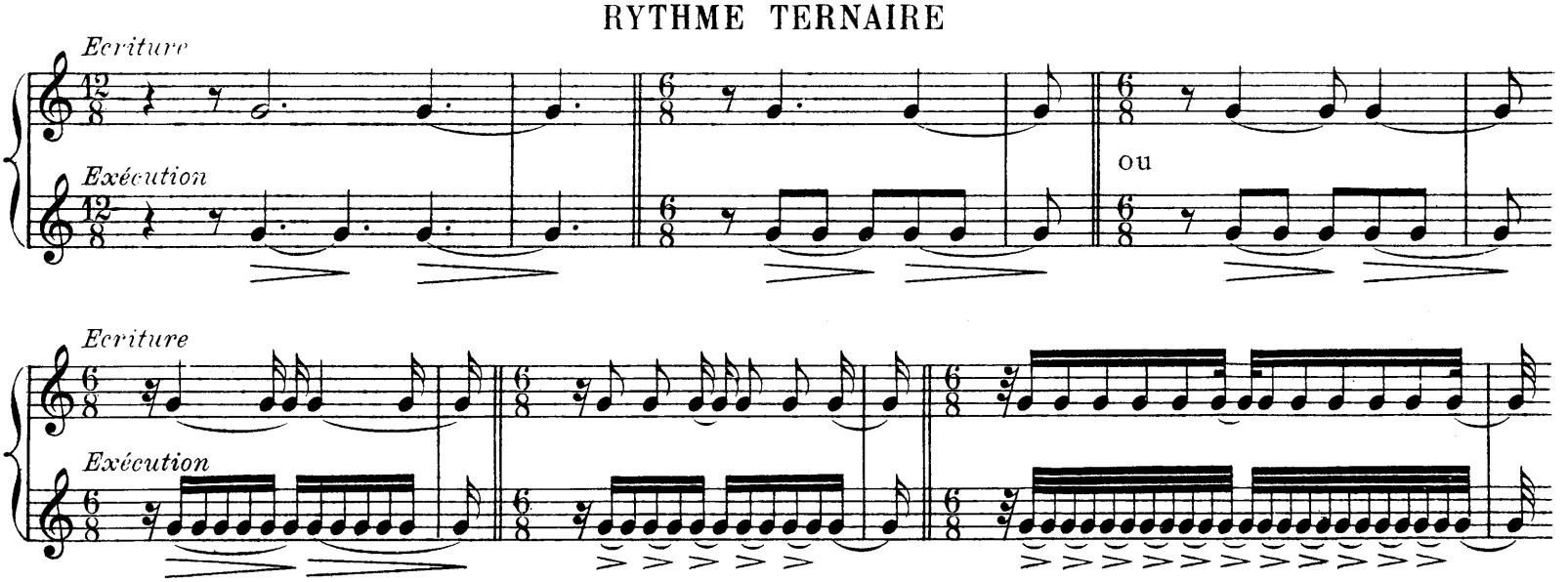

## DE LA SYNCOPE

La syncope est un contretemps prolongé. Elle se place sur le temps faible et elle se termine sur le temps fort. On la trouve aussi sur la deuxième partie d'un temps quelconque, et même sur le deuxième quart et le quatrième quart d'un temps.

### RYTHME BINAIRE




### RYTHME TERNAIRE



# SYNCOPES ET CONTRETEMPS

Marteler chaque note et accentuer davantage les syncopes en diminuant légèrement après l'attaque tout en soutenant le son. L'accent indiqué aux syncopes ne veut pas dire de faire les noires beaucoup moins fort.

1 SYNCOPES

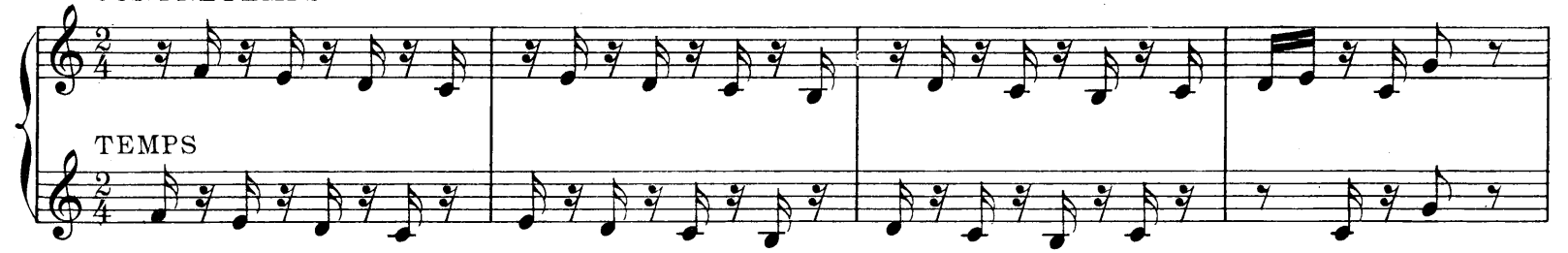
CONTRETEMPS

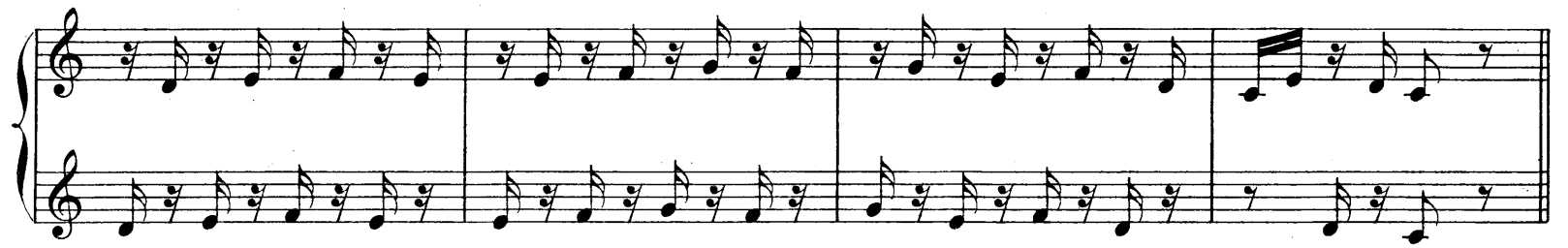
2 SYNCOPES

CONTRETEMPS

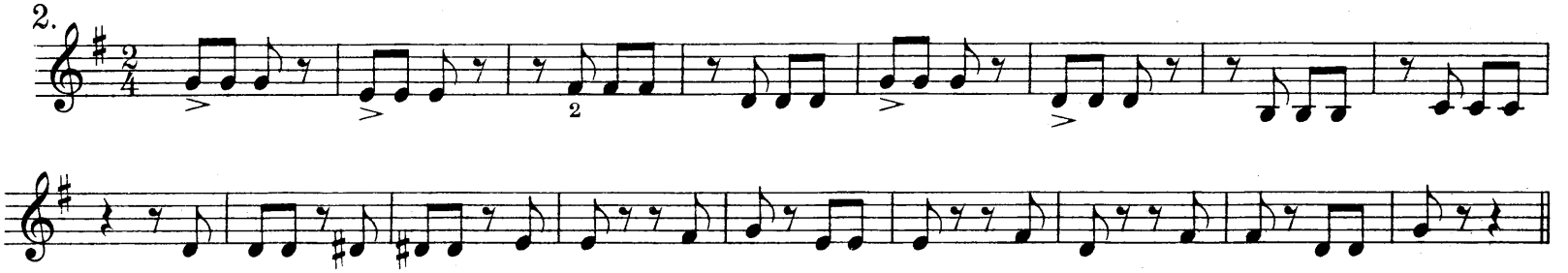
3 SYNCOPES

1. CONTRETEMPS



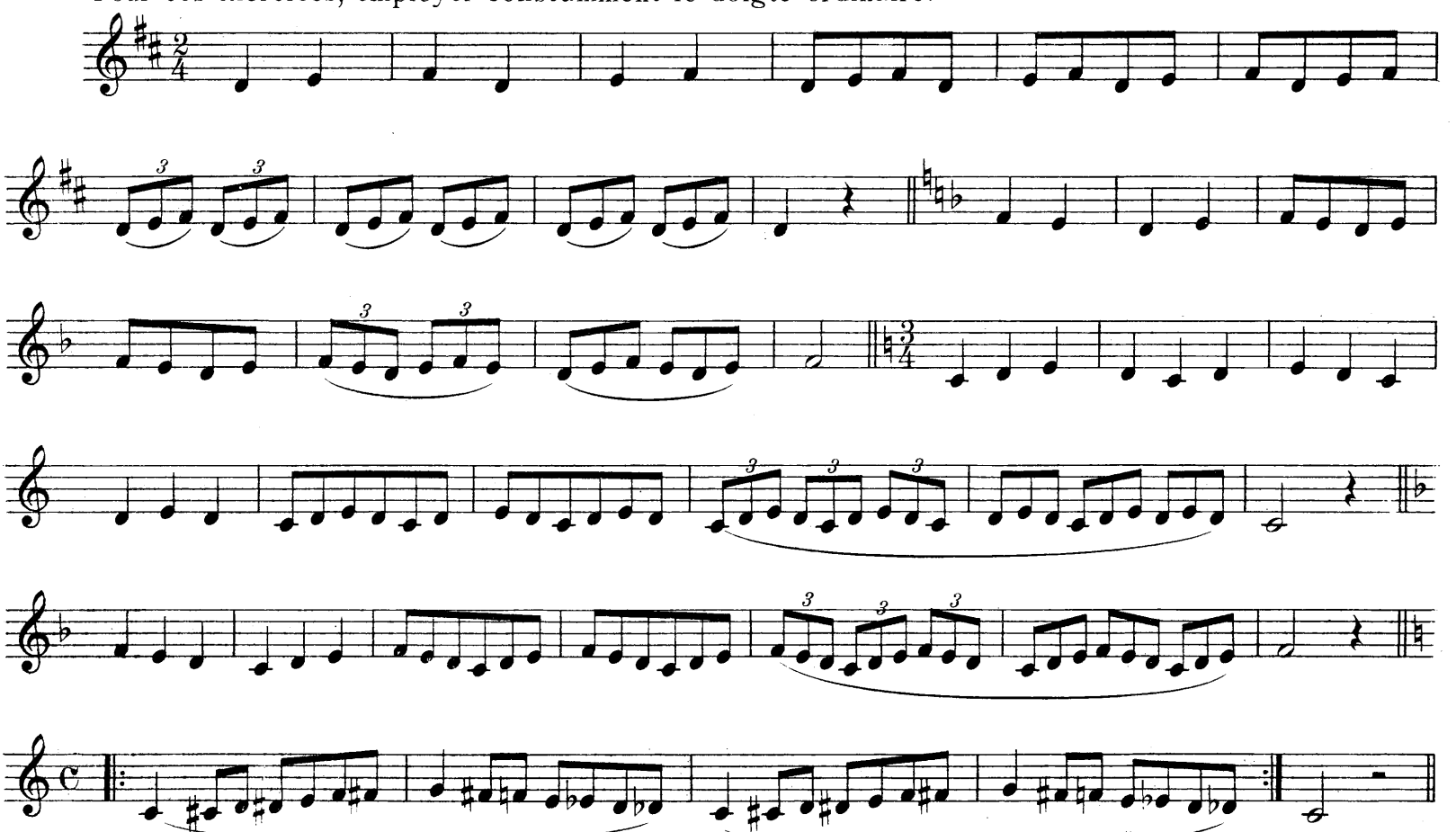



2.



## EXERCICES POUR LES DOIGTS

Pour ces exercices, employer constamment le doigté ordinaire.



## DEUXIÈME DEGRÉ

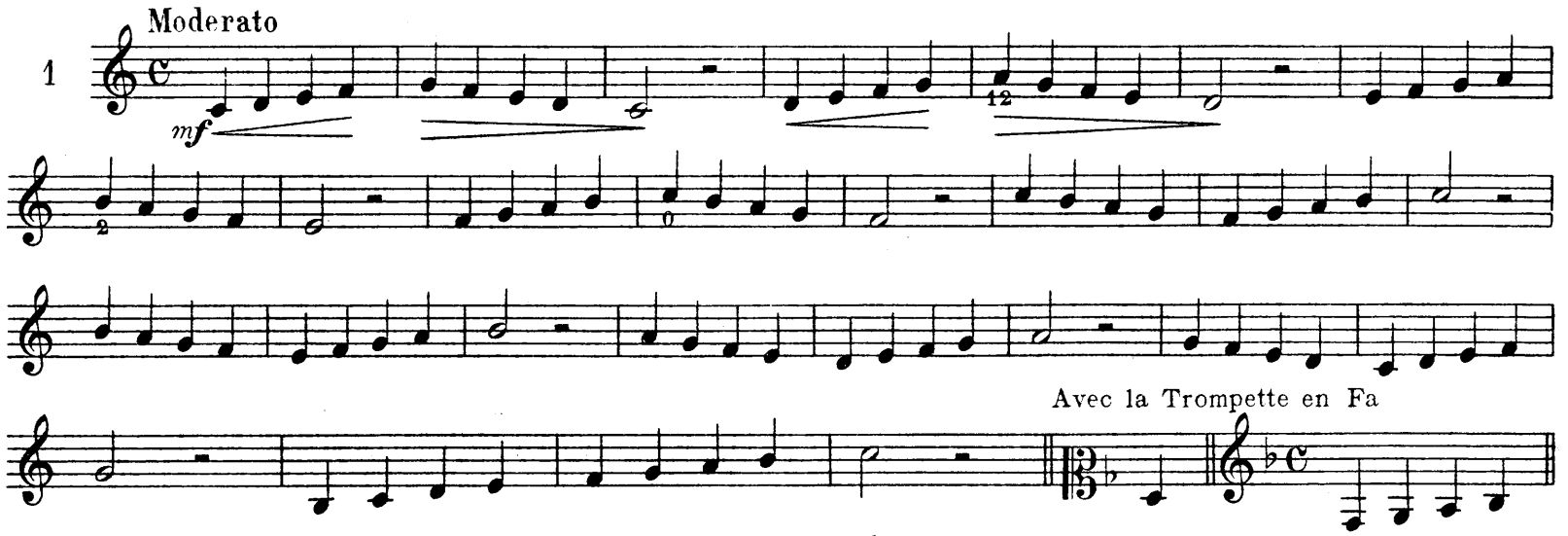
Les élèves voulant travailler la trompette en *fa*, joueront en clé d'ut 2e ligne.

Supposant que les exercices sont écrits pour trompette ou cornet en *si* ♭, on aura toujours un ♭ de plus à la clé ou un ♯ de moins.

Lié ou détaché.

Moderato

1

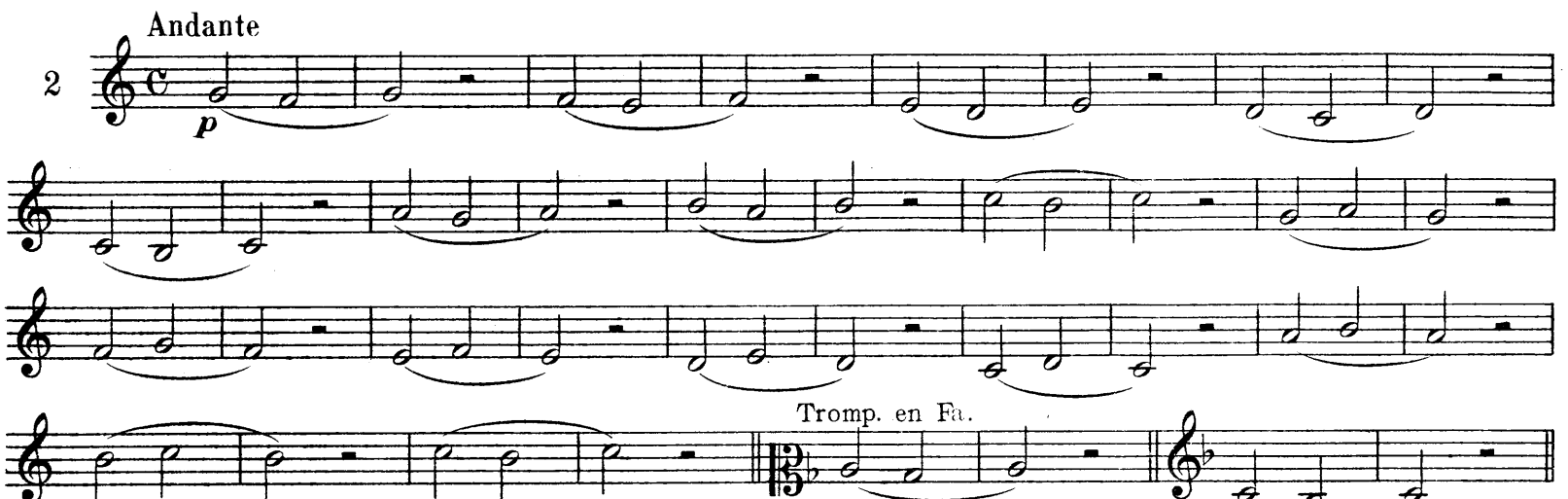



## SONS LIÉS

D'apparence facile les sons liés par degrés conjoints, pour être bien faits, demandent de l'application afin que la soudure se fasse avec souplesse et que les sons soient tout à fait liés.

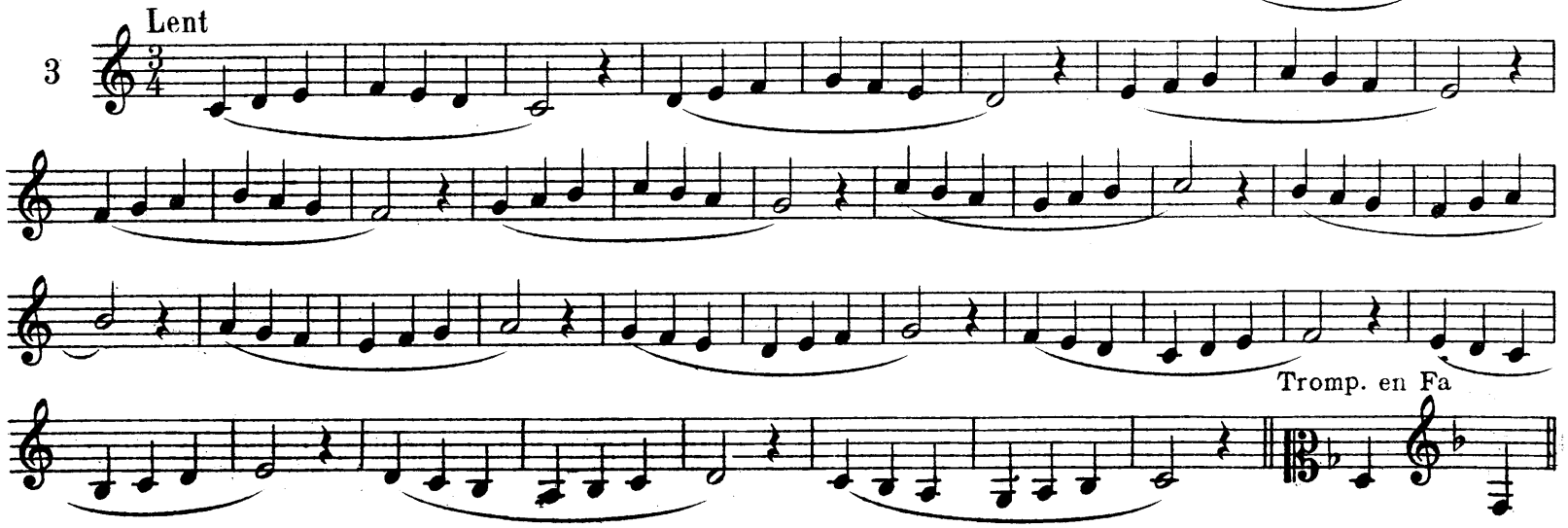
Andante

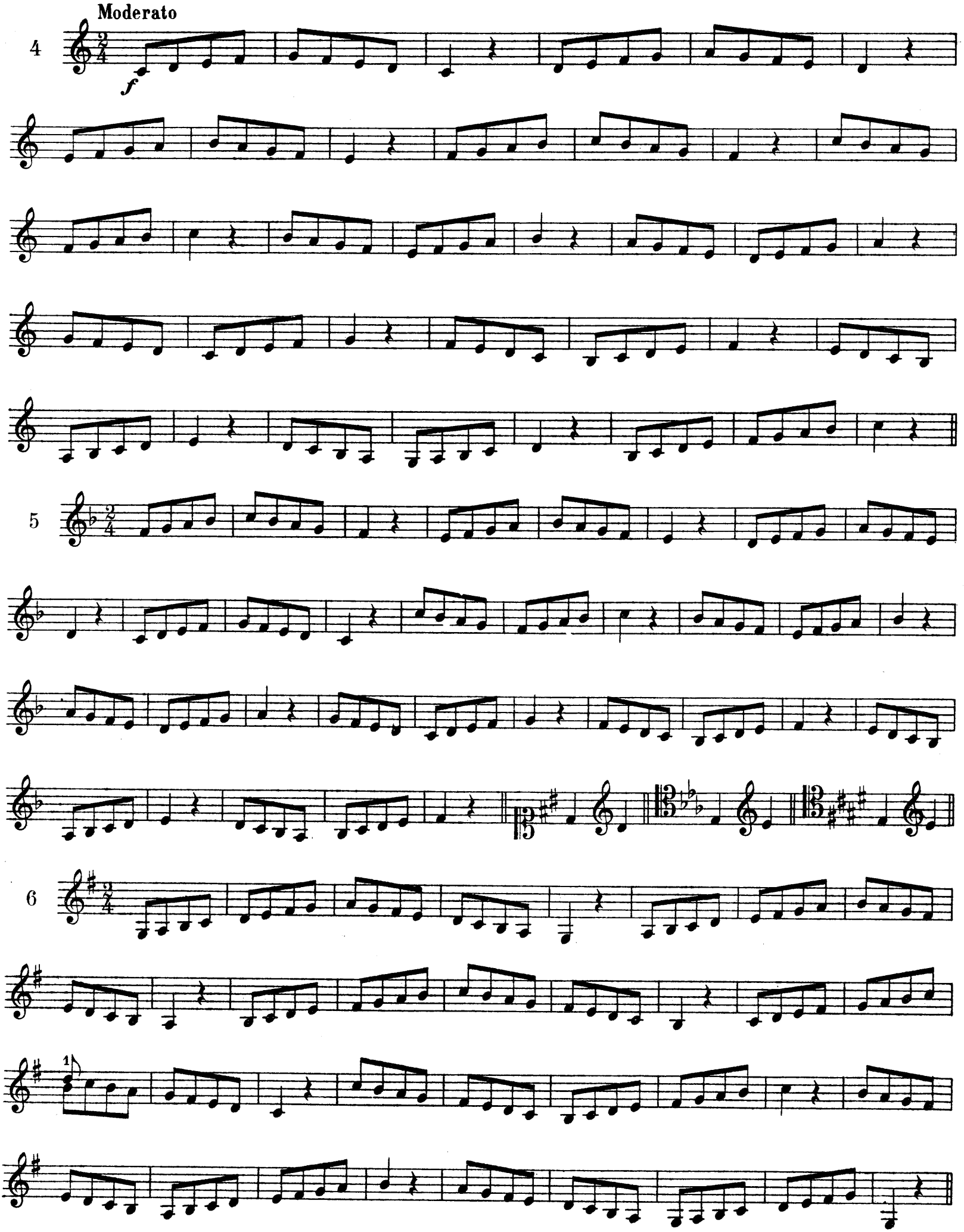
2

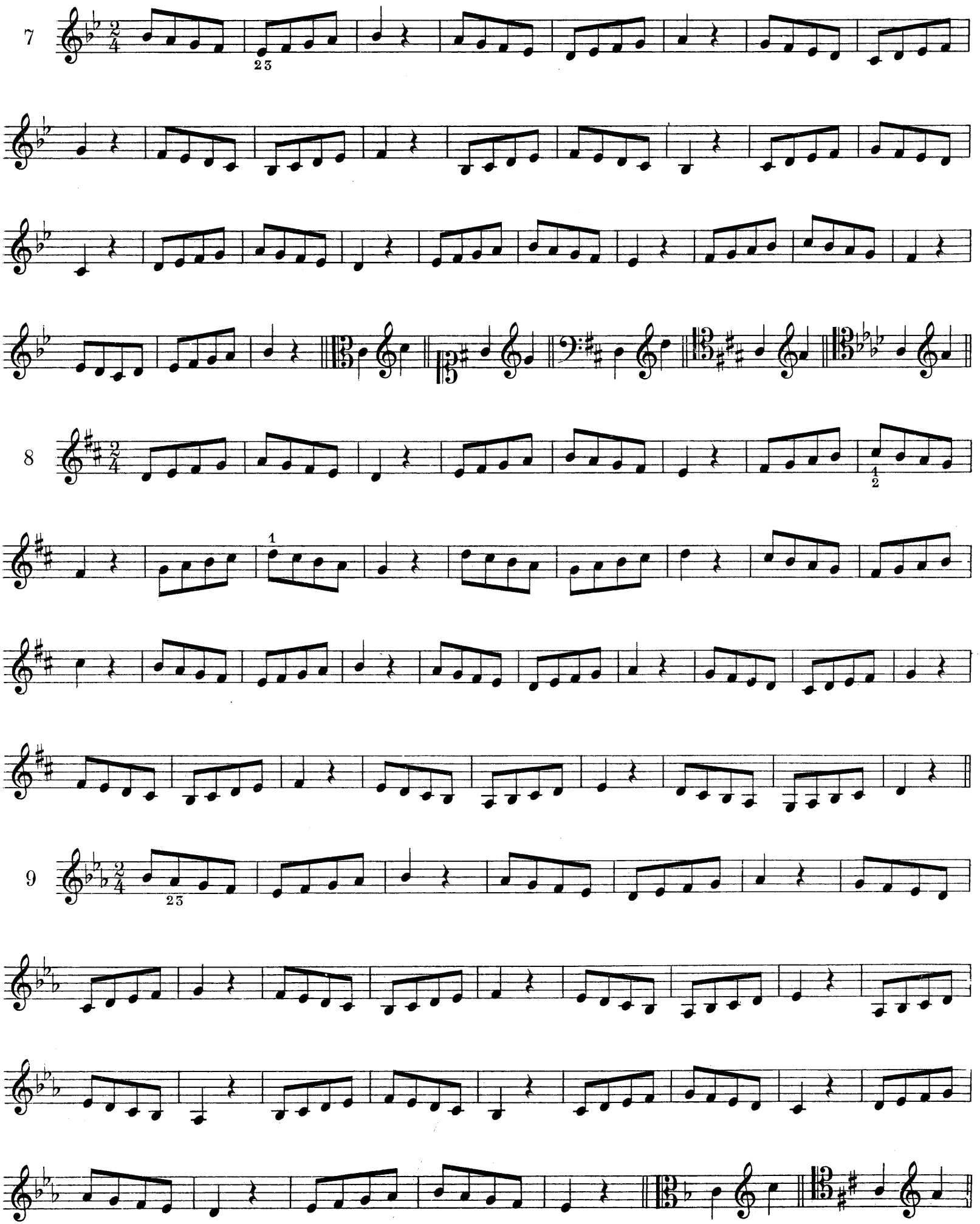


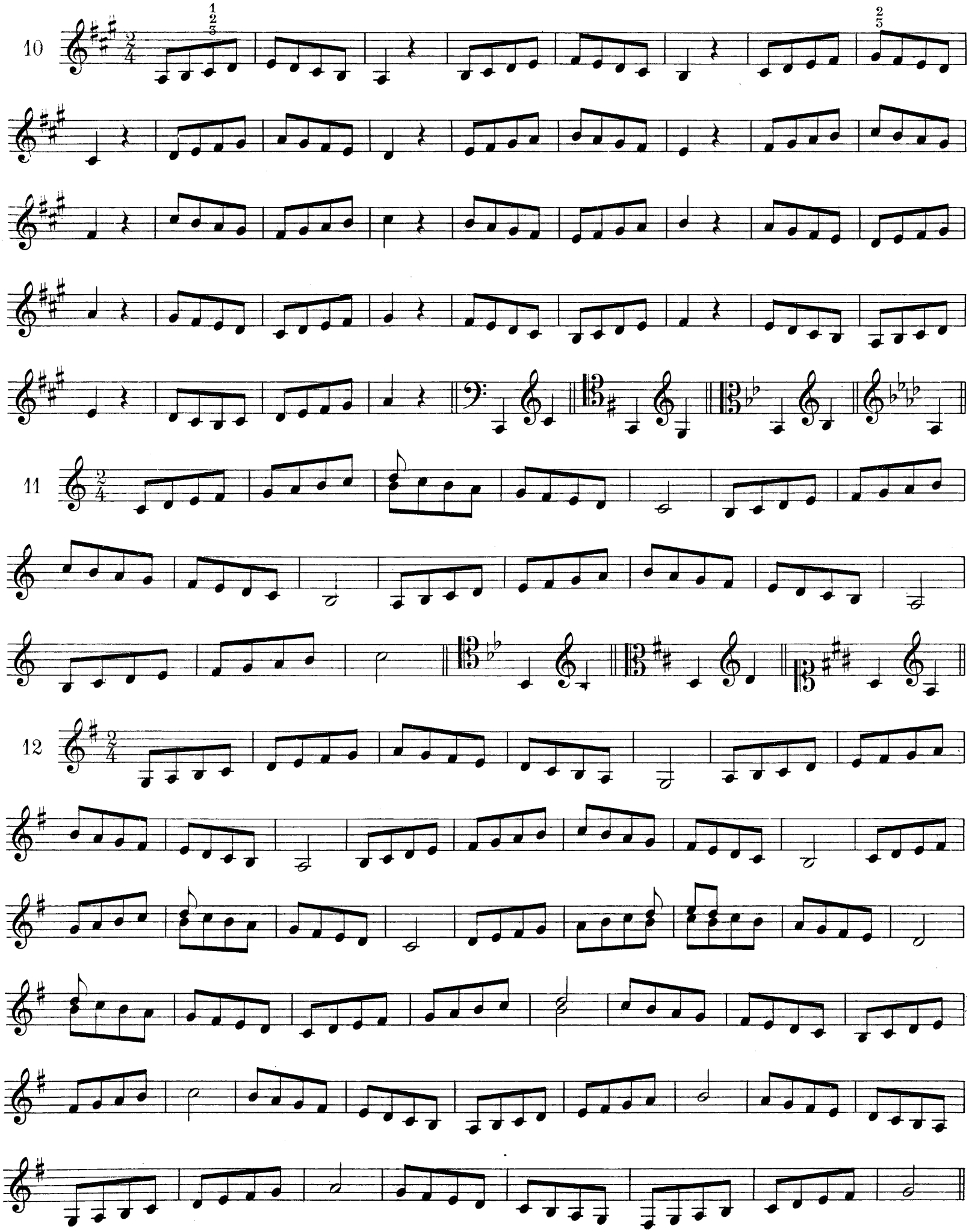

Lent

3

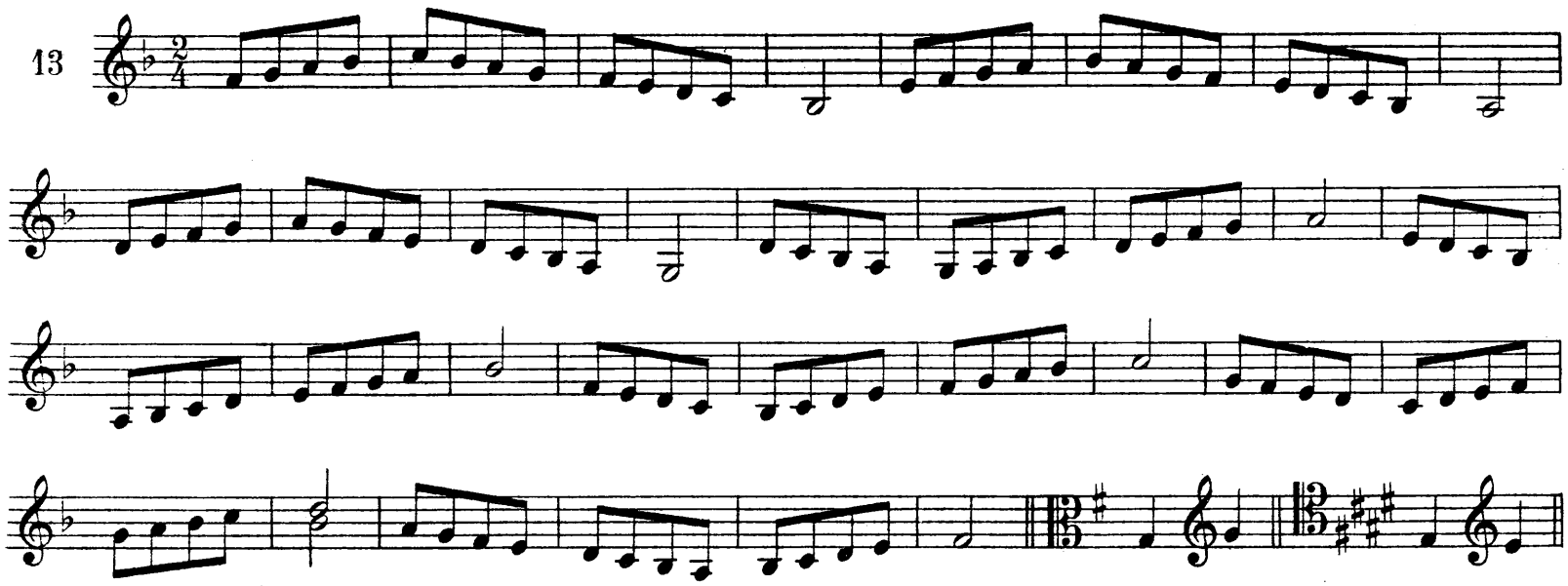



Moderato
4
f
5
6
1


7
8
9

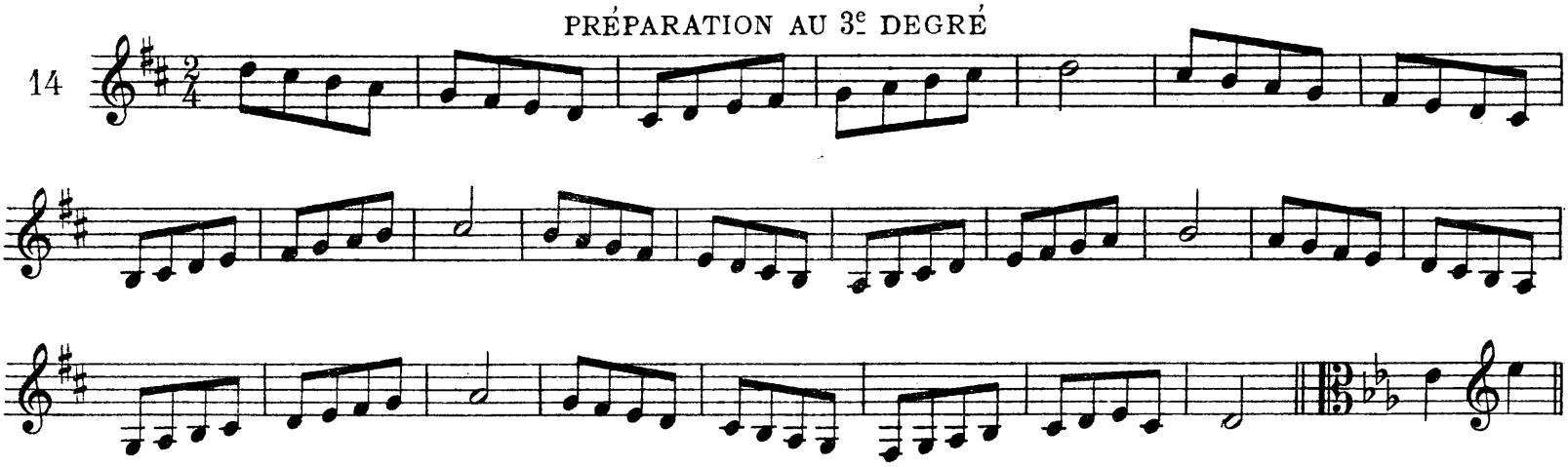


13

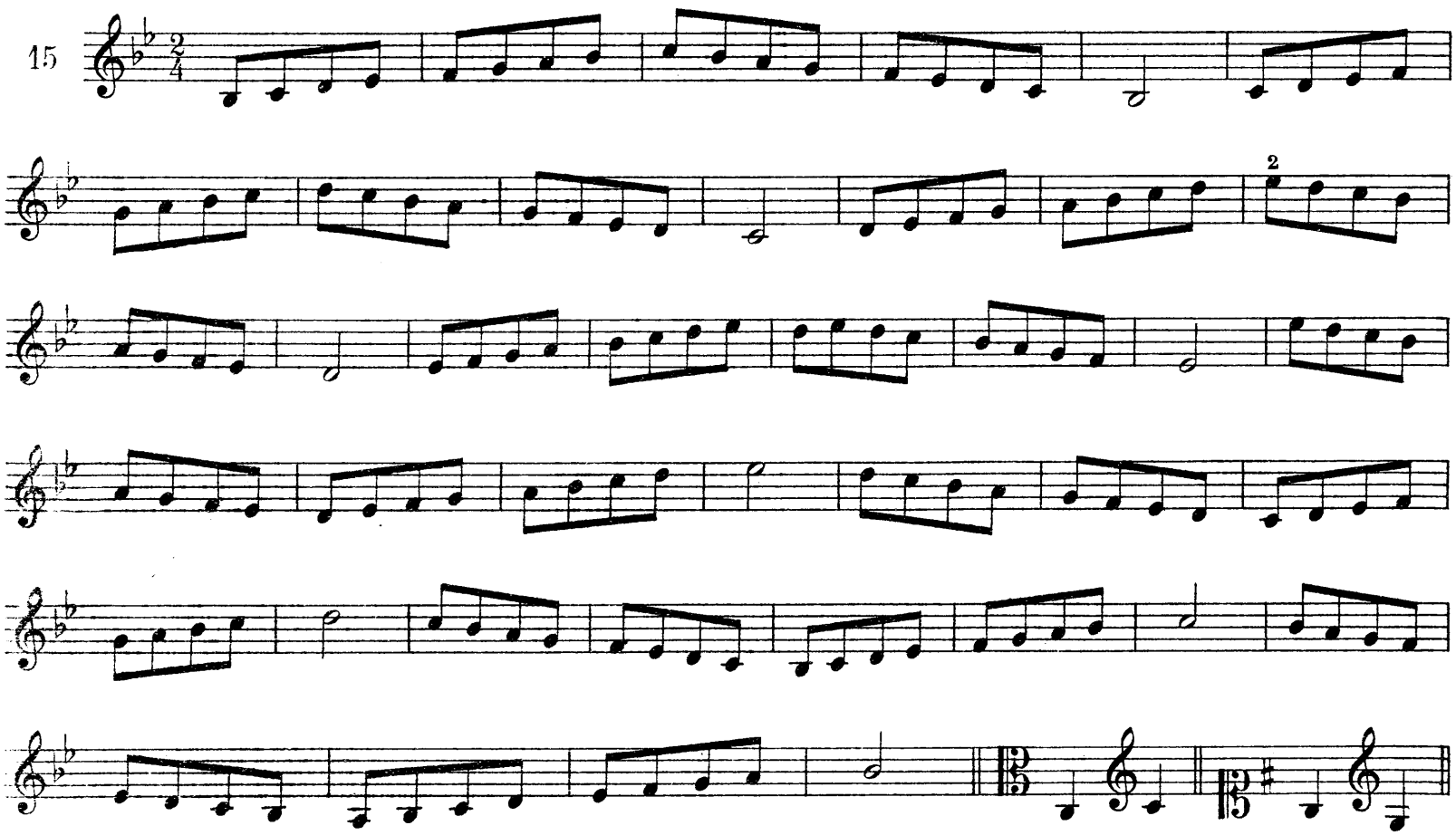


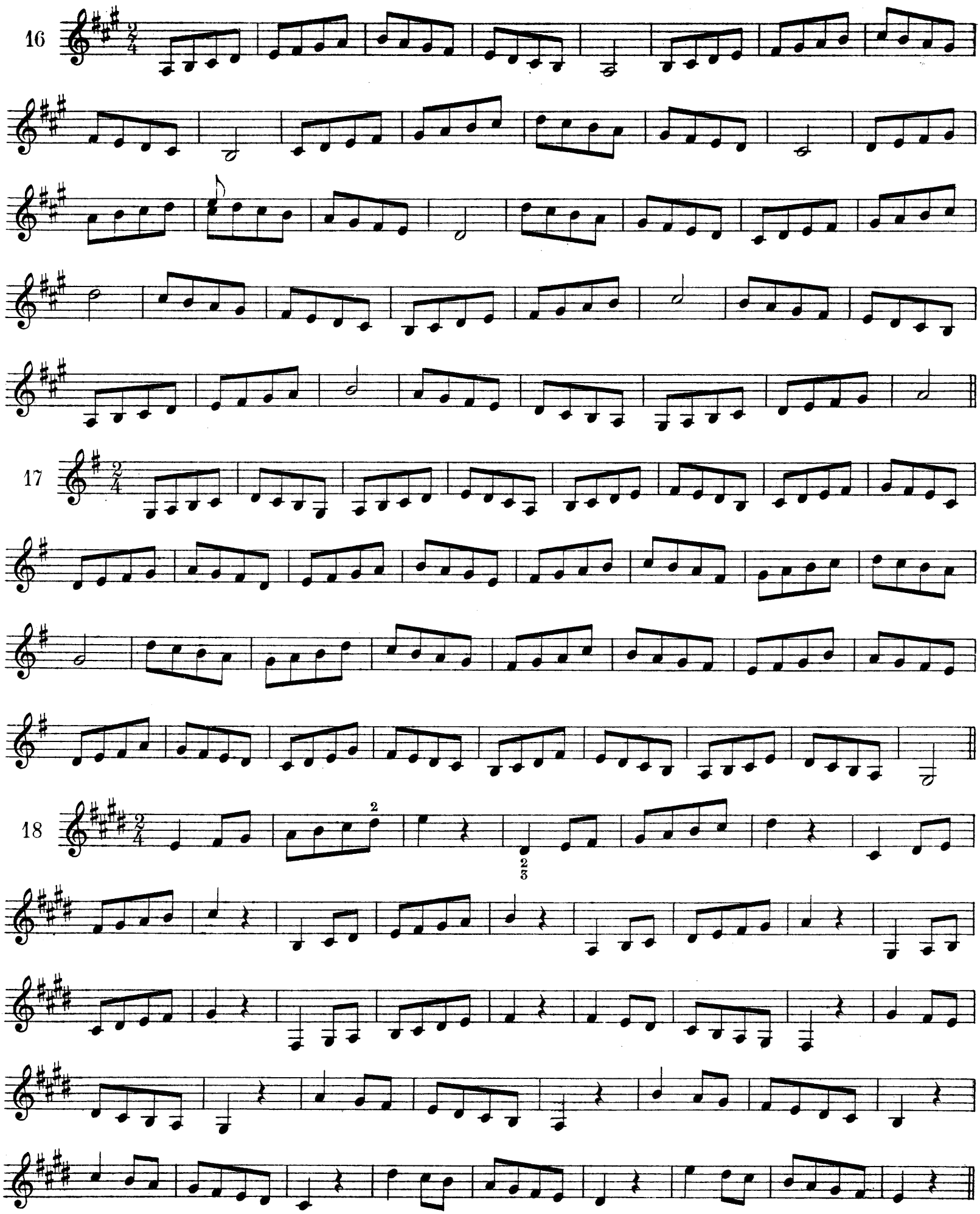
PRÉPARATION AU 3e DEGRÉ

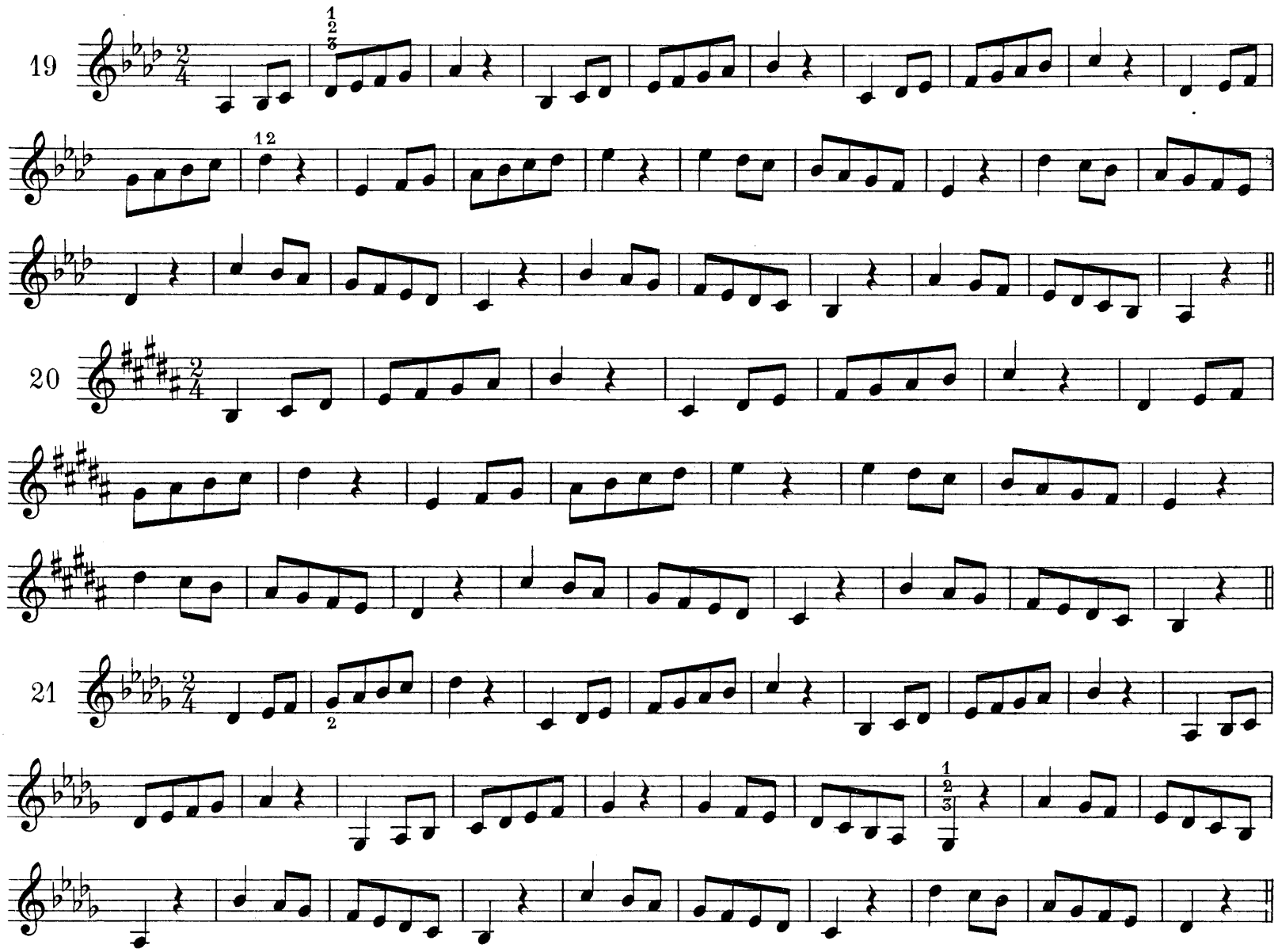
14



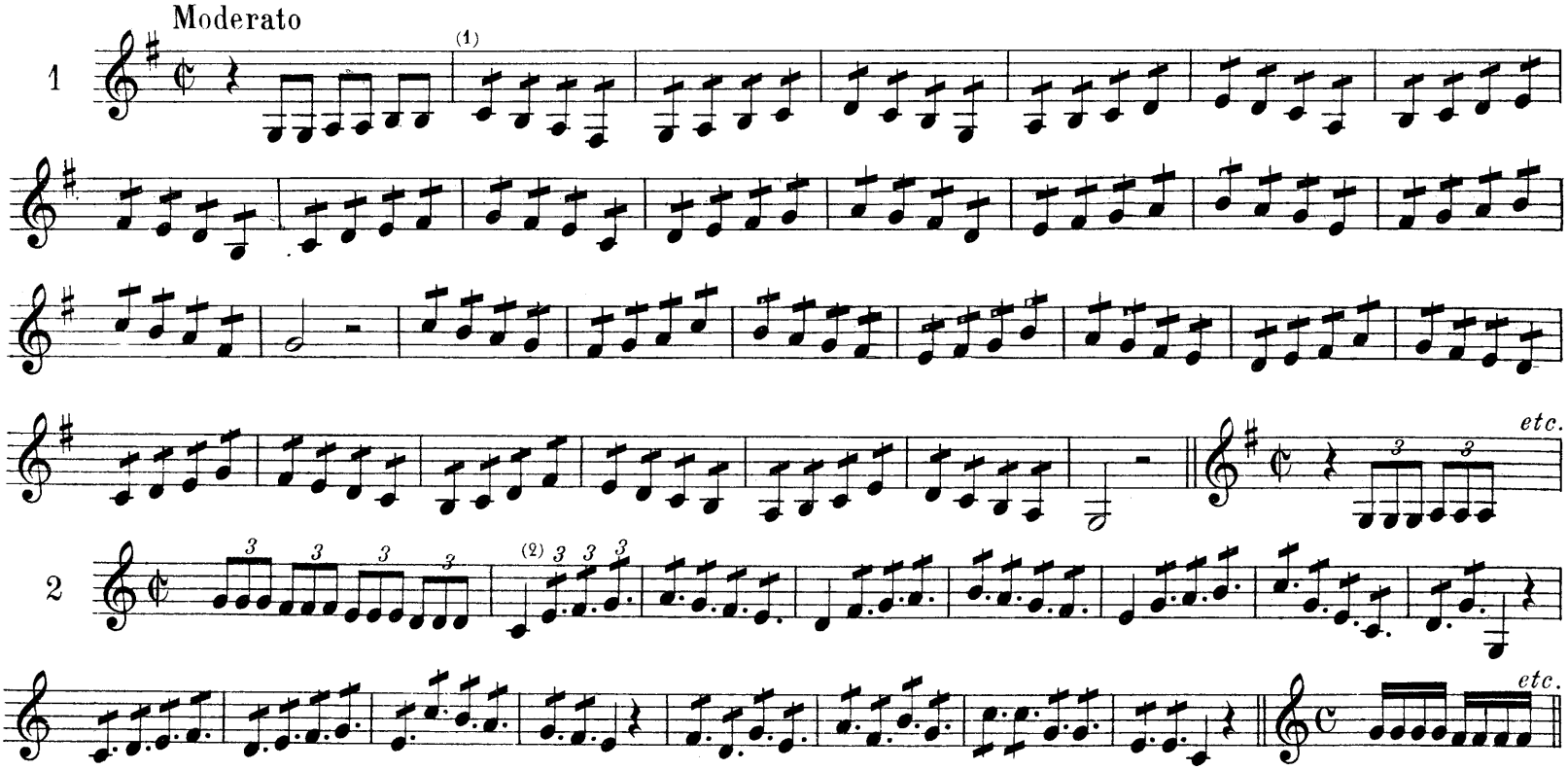
15




16
17
18



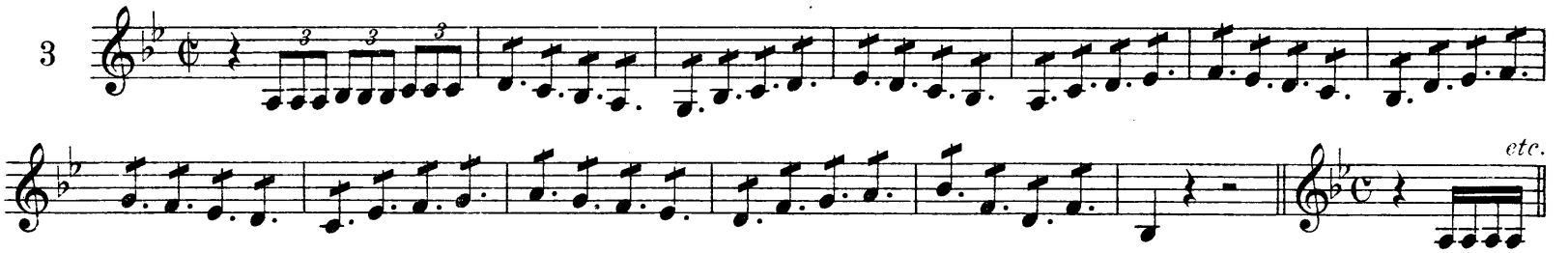

## EXERCICES DE NOTES RÉPÉTÉES EN COUP DE LANGUE SIMPLE




(1) *Cette abréviation* ♩ *indique 2 croches.*

(2) ♩. *signifie 3 croches.*

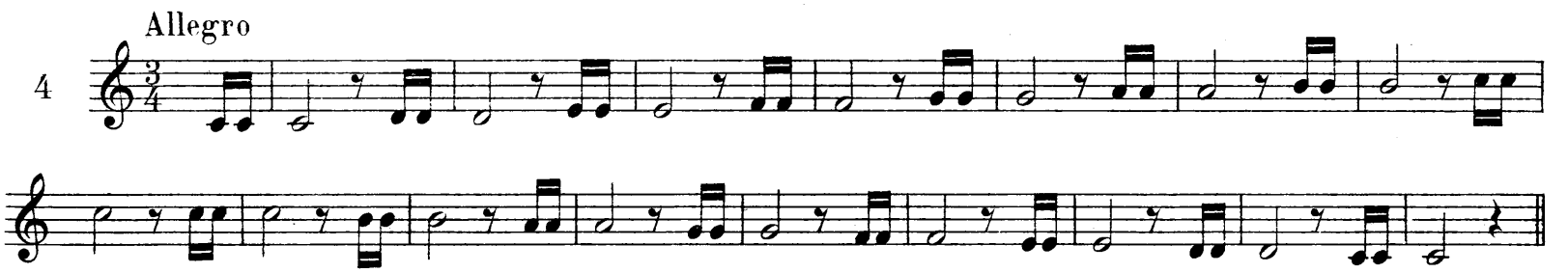
3



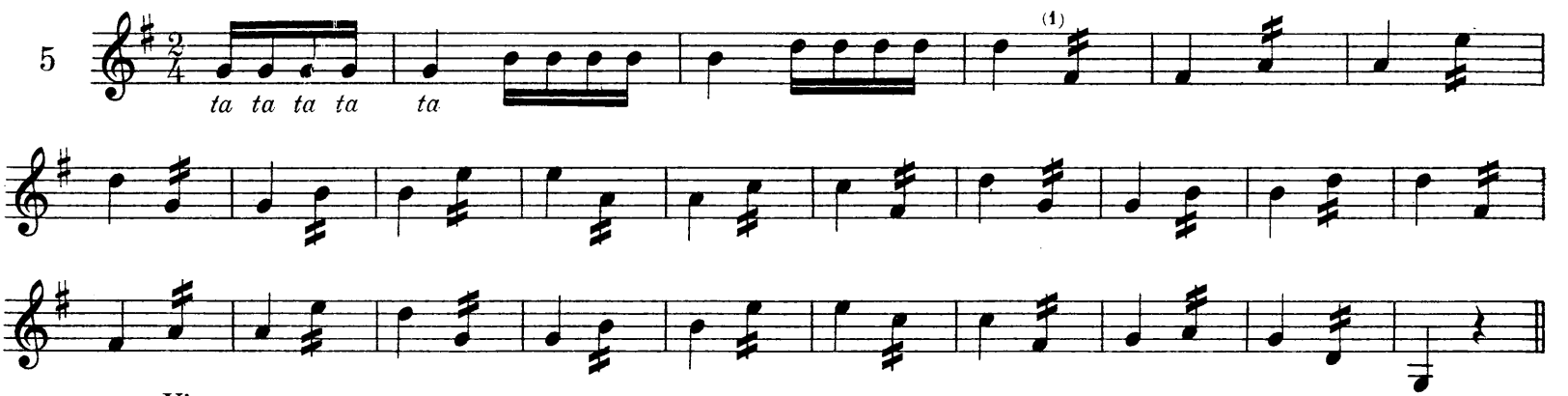

## ETUDE DES DOUBLES CROCHES EN NOTES RÉPÉTÉES

Allegro

4

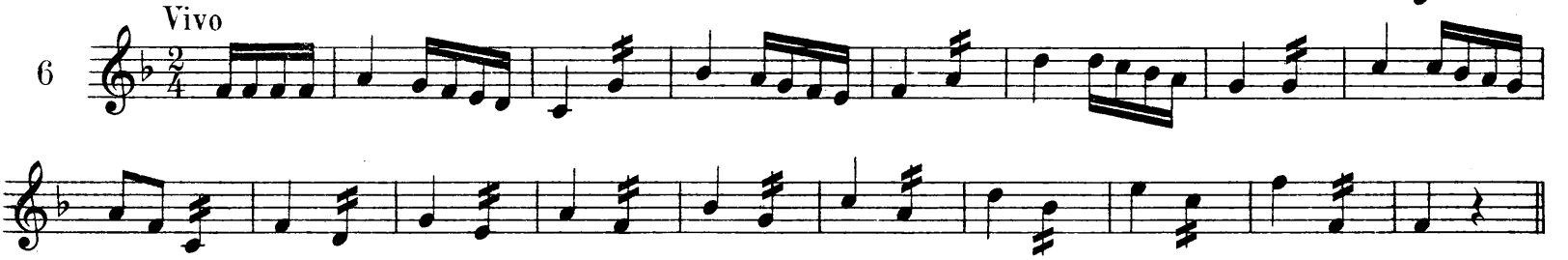


5

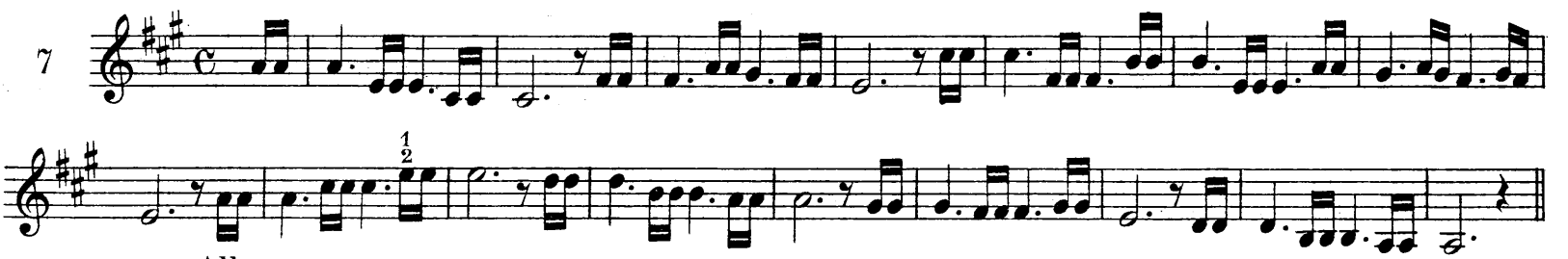



Vivo

6

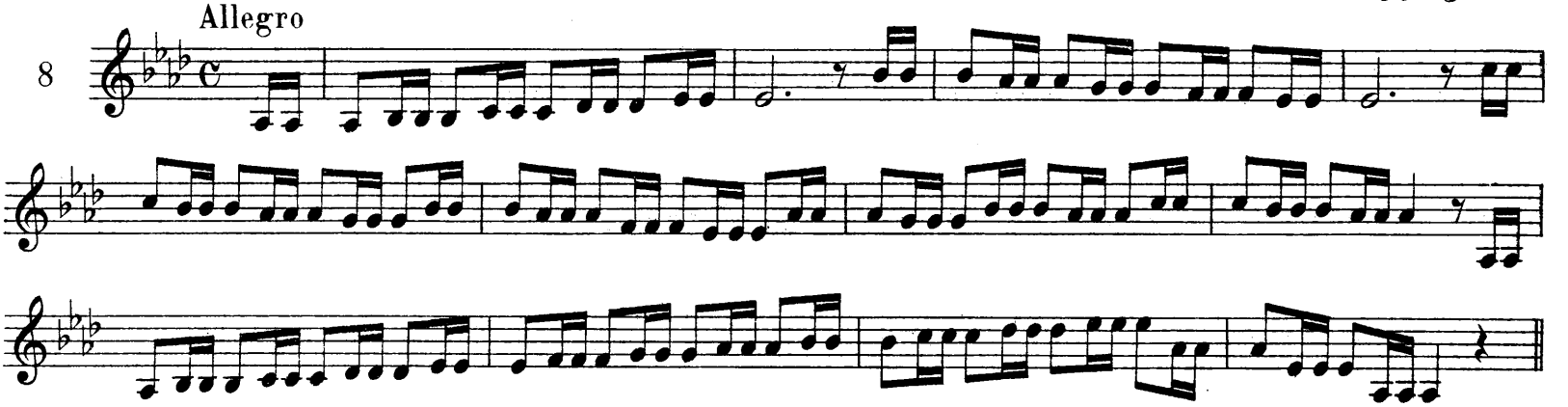


7



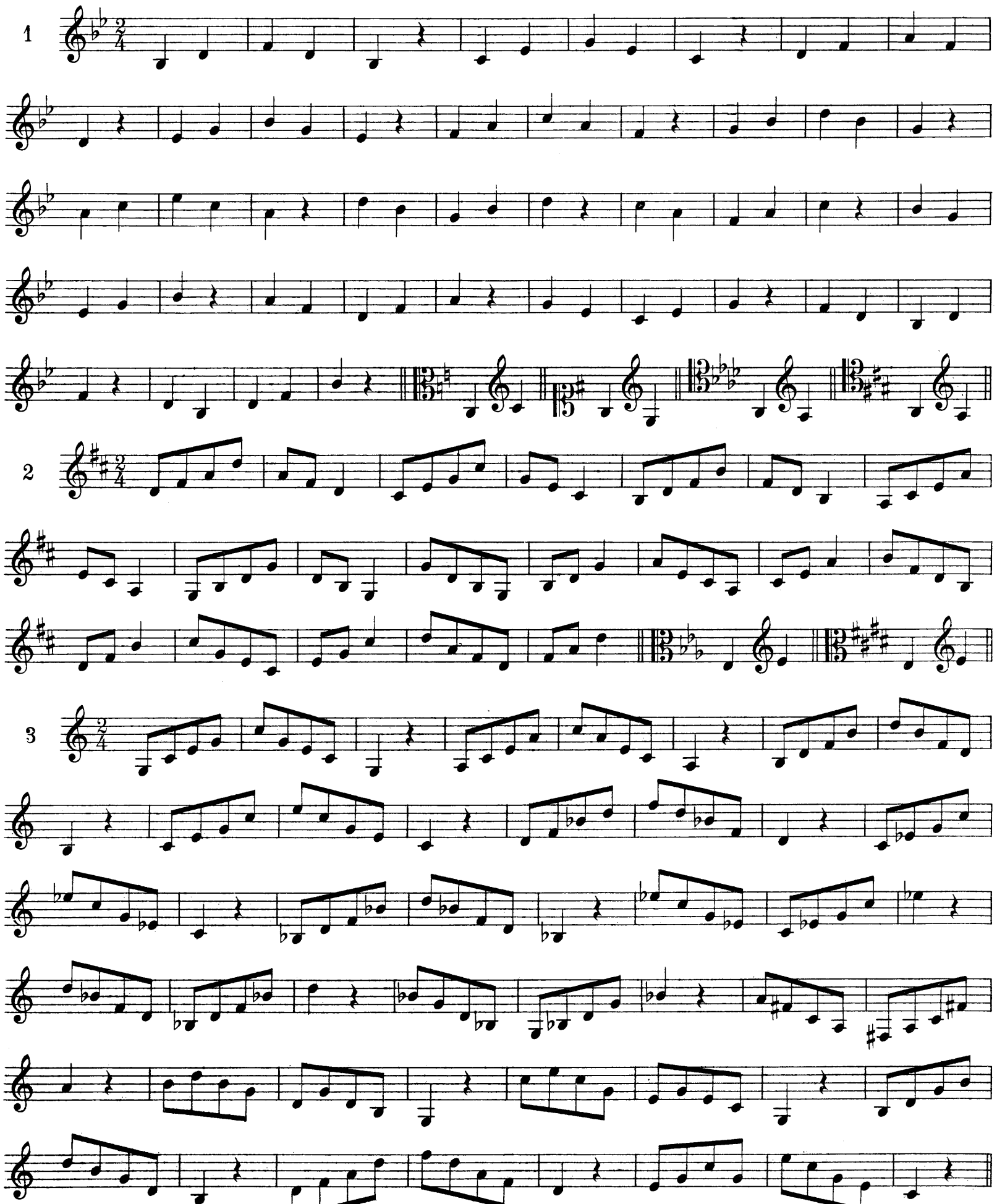
Allegro

8



(1) 𝅘𝅥𝅯♯ *signifie 4 doubles croches.*

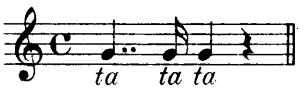
# ARPÈGES

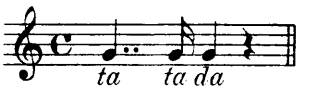


# NOTES POINTÉES SUIVIES DE BRÈVES

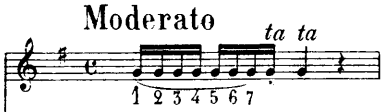
L'élève doit tout d'abord s'exercer à exécuter les valeurs exactes.

Néanmoins ce genre d'exécution comporte des exceptions dont il serait de mauvais goût de ne pas tenir compte et dont nous parlerons plus loin.

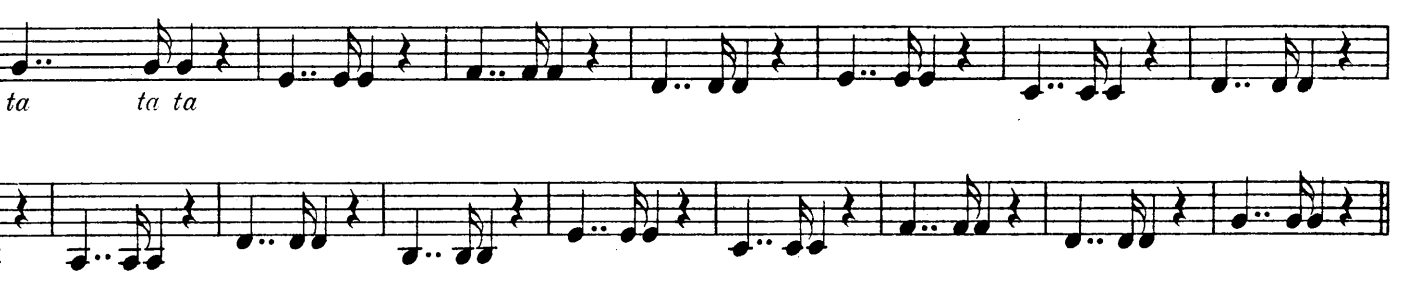
Prononcer exactement: 

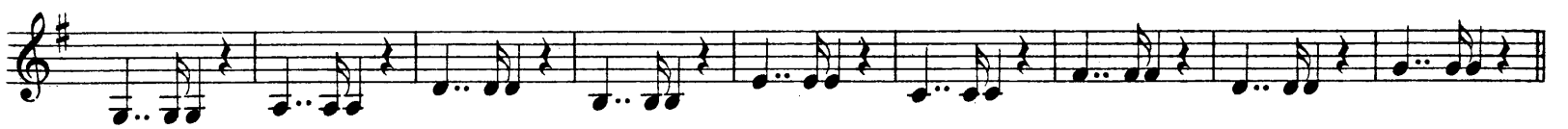
et non: 


Moderato

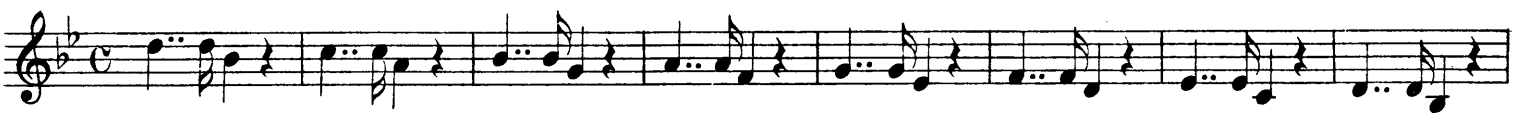


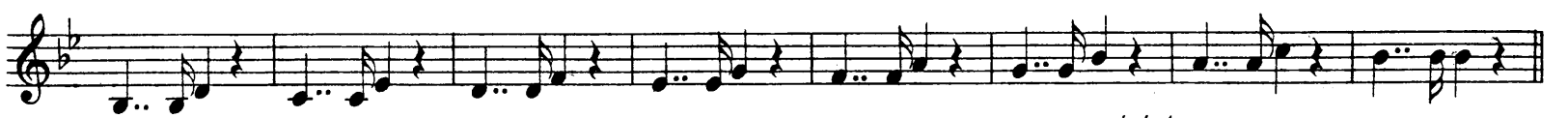

1

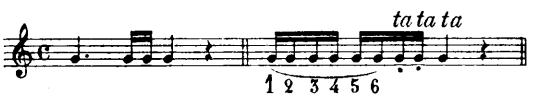


2

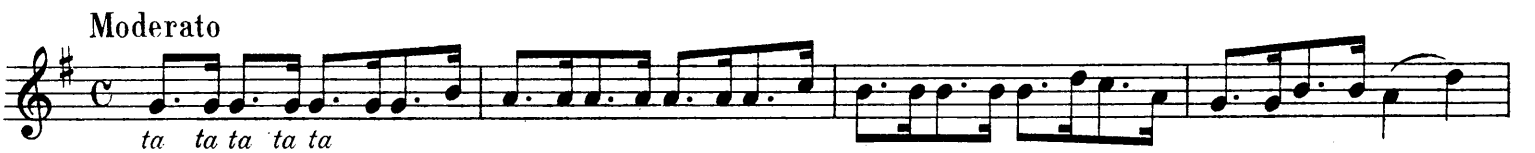


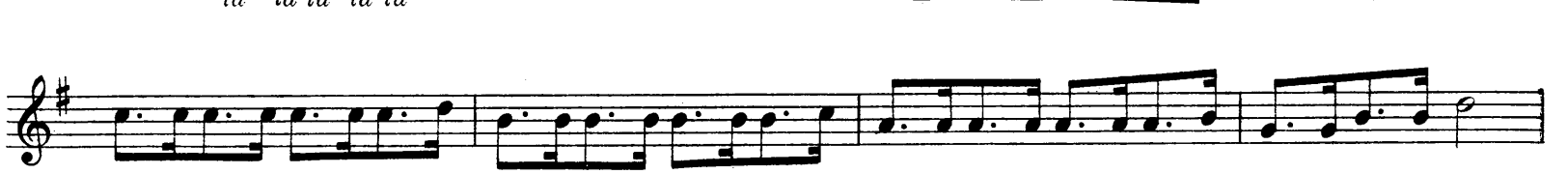


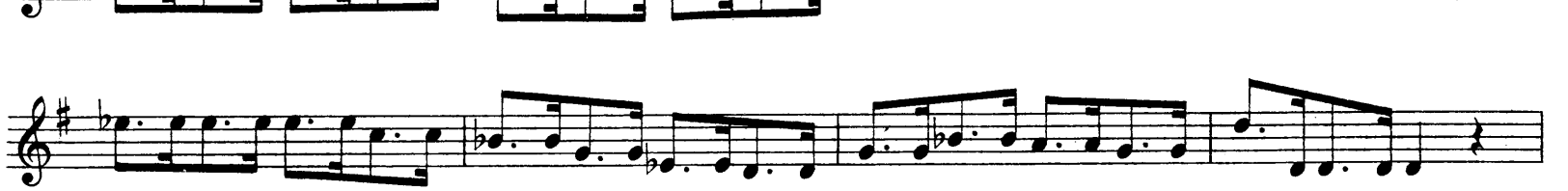
Ces deux exercices avec deux doubles croches: 

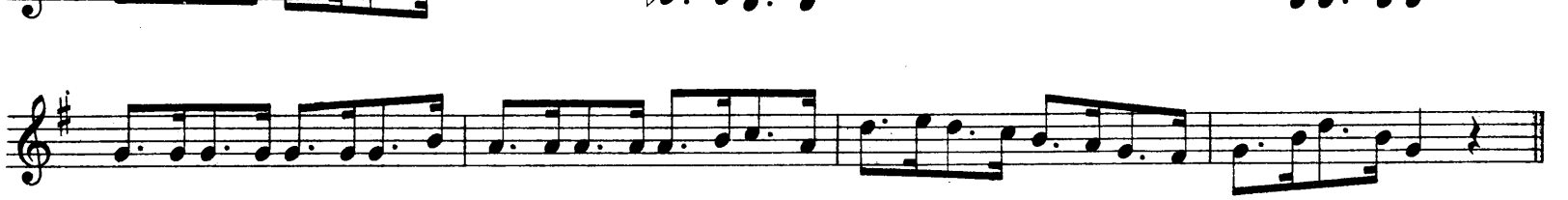

Moderato

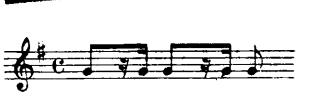
3







Dans le mouvement *Allegro* le point après la croche doit être interprété comme un 

4

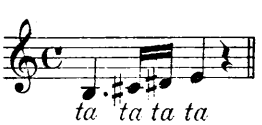
5

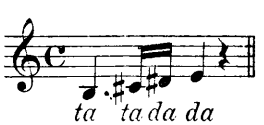
6

7

Martial

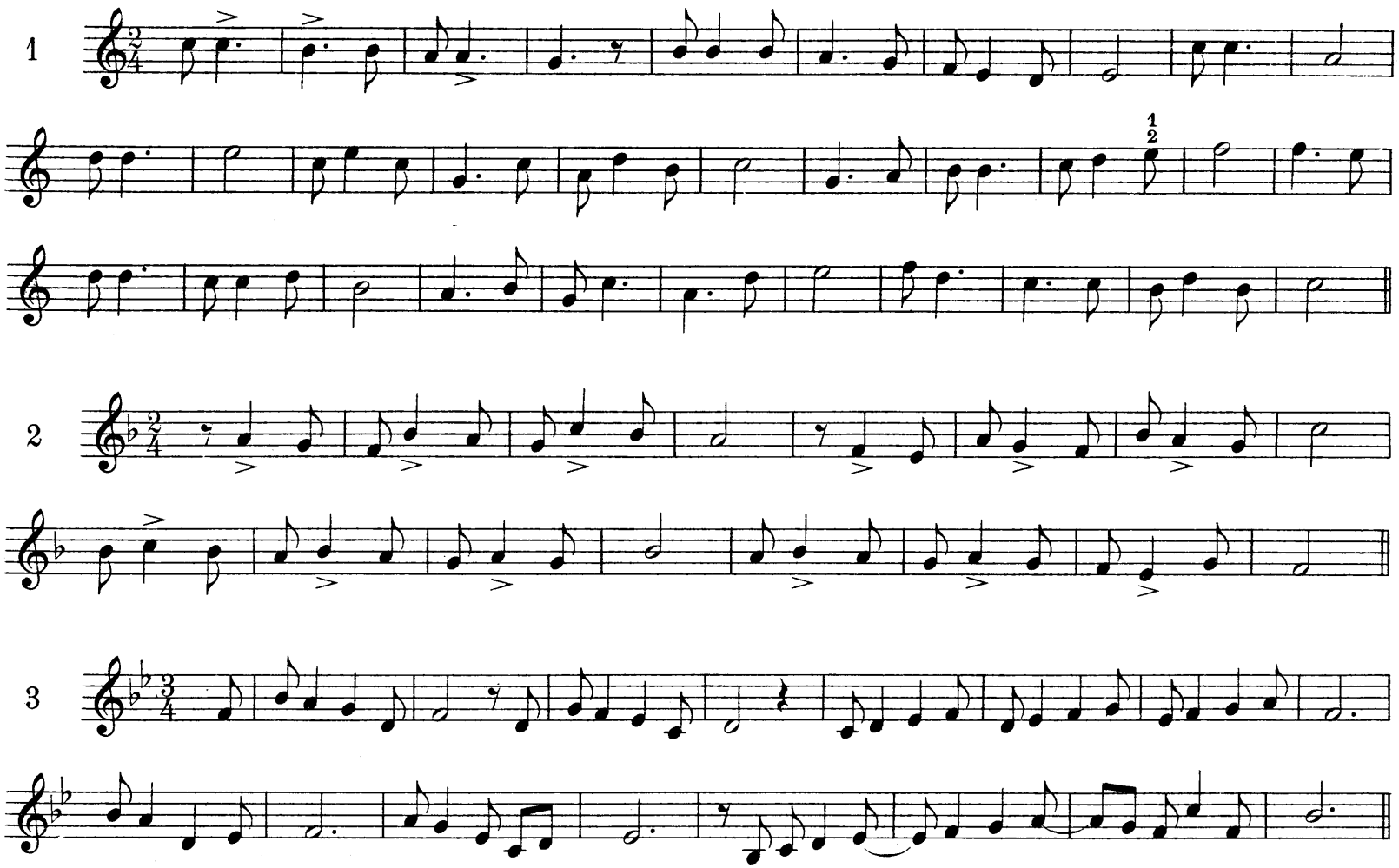
8

Dans l'exercice suivant, prononcer 

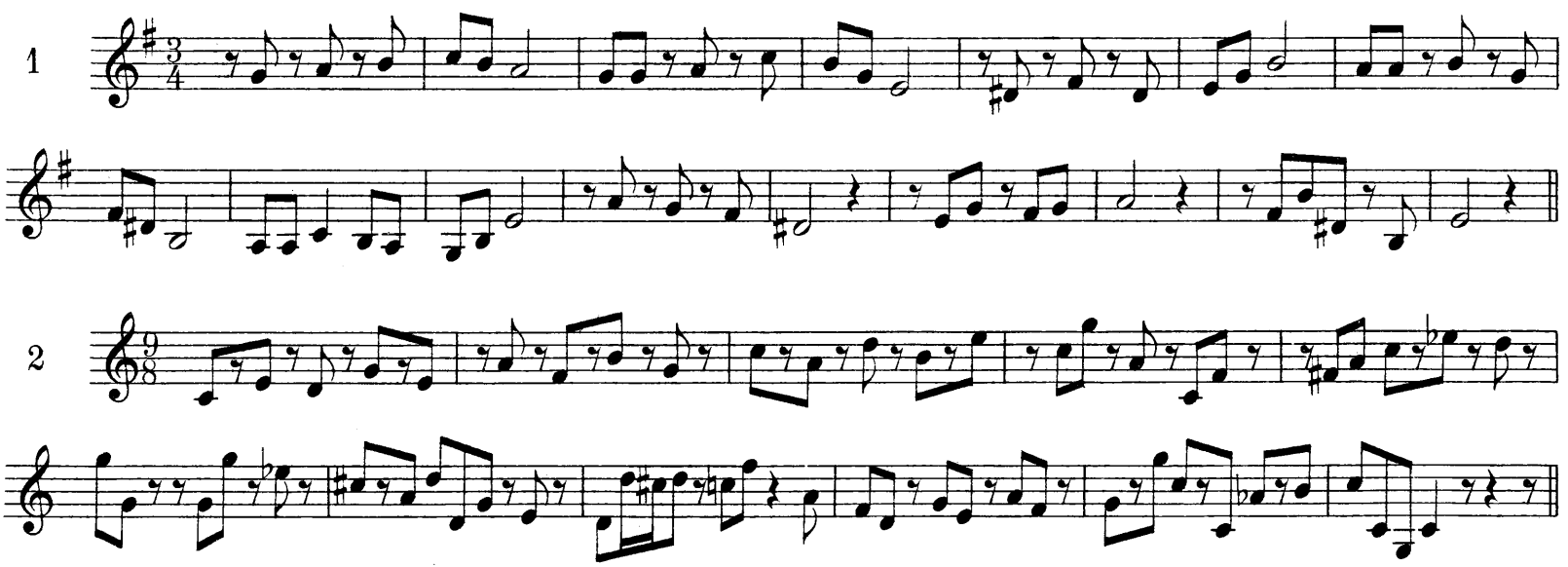
et non 


9

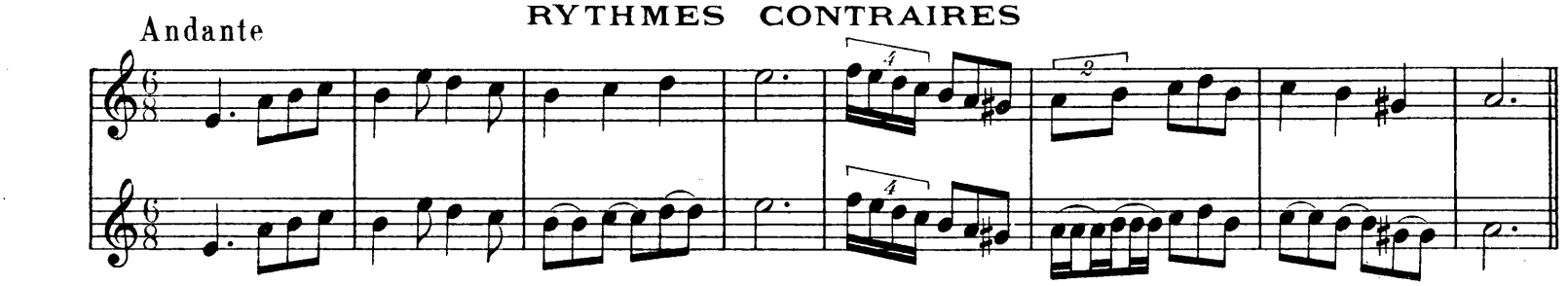
## RAPPEL DE SYNCOPES



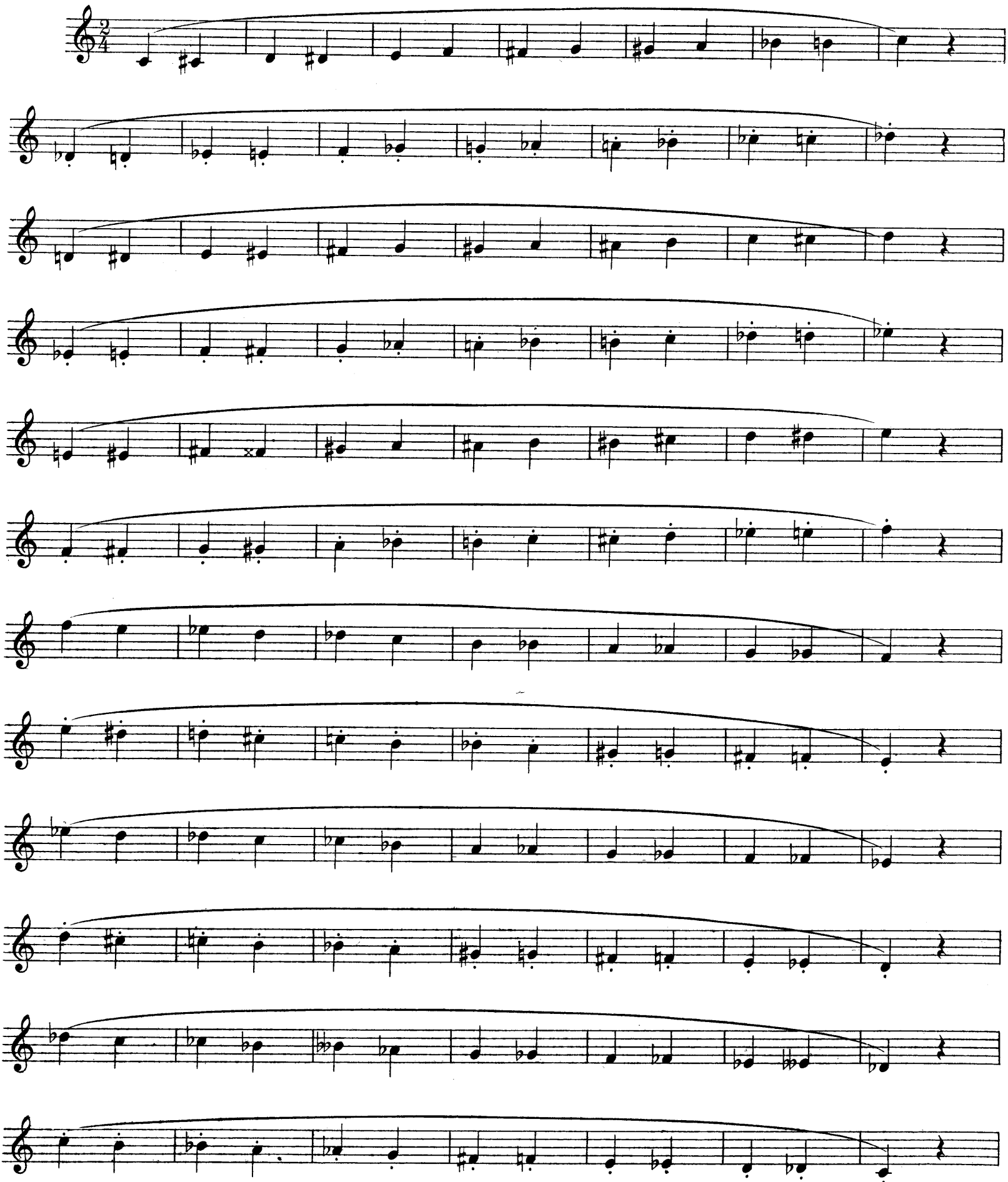

## CONTRETEMPS

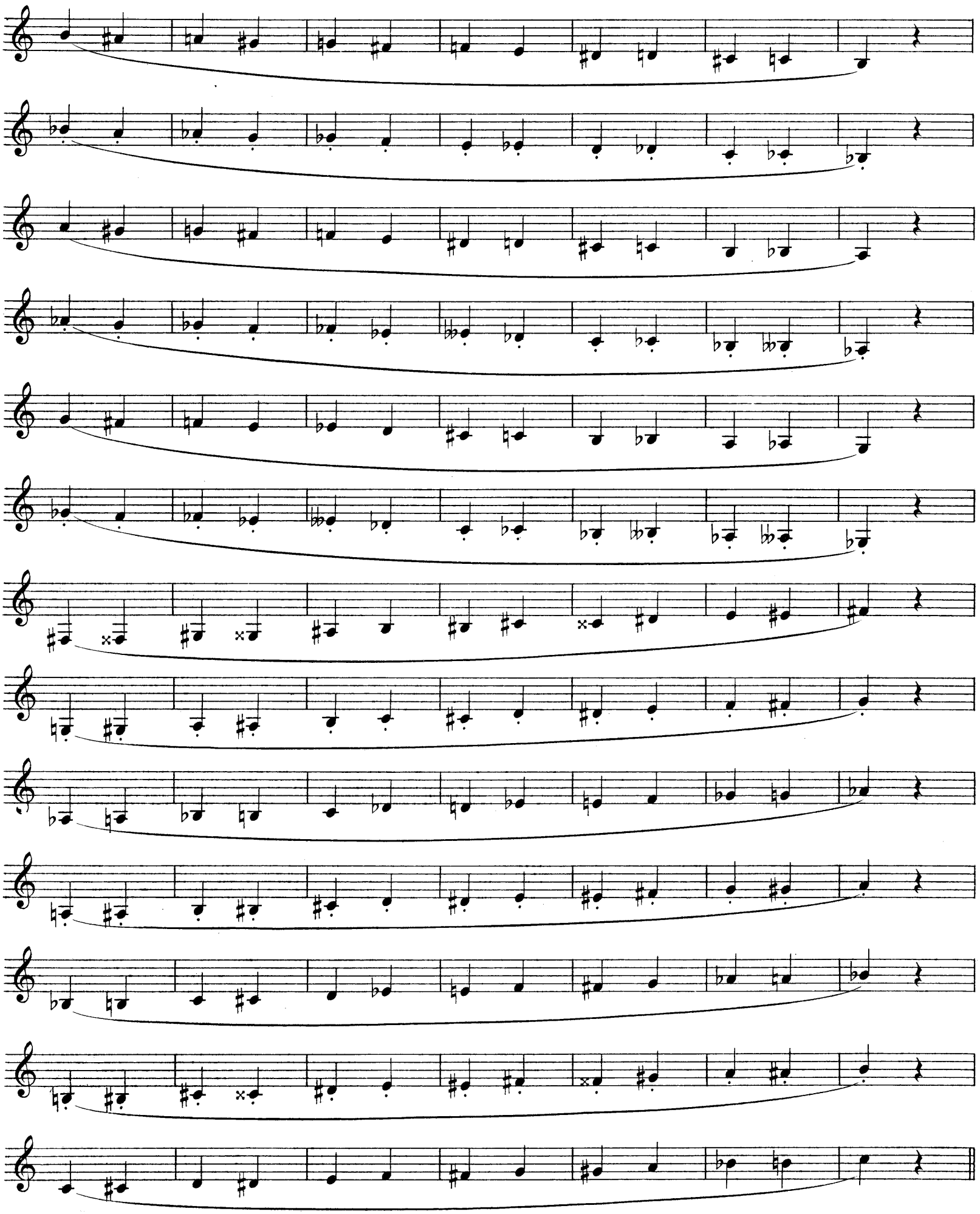



## RYTHMES CONTRAIRES

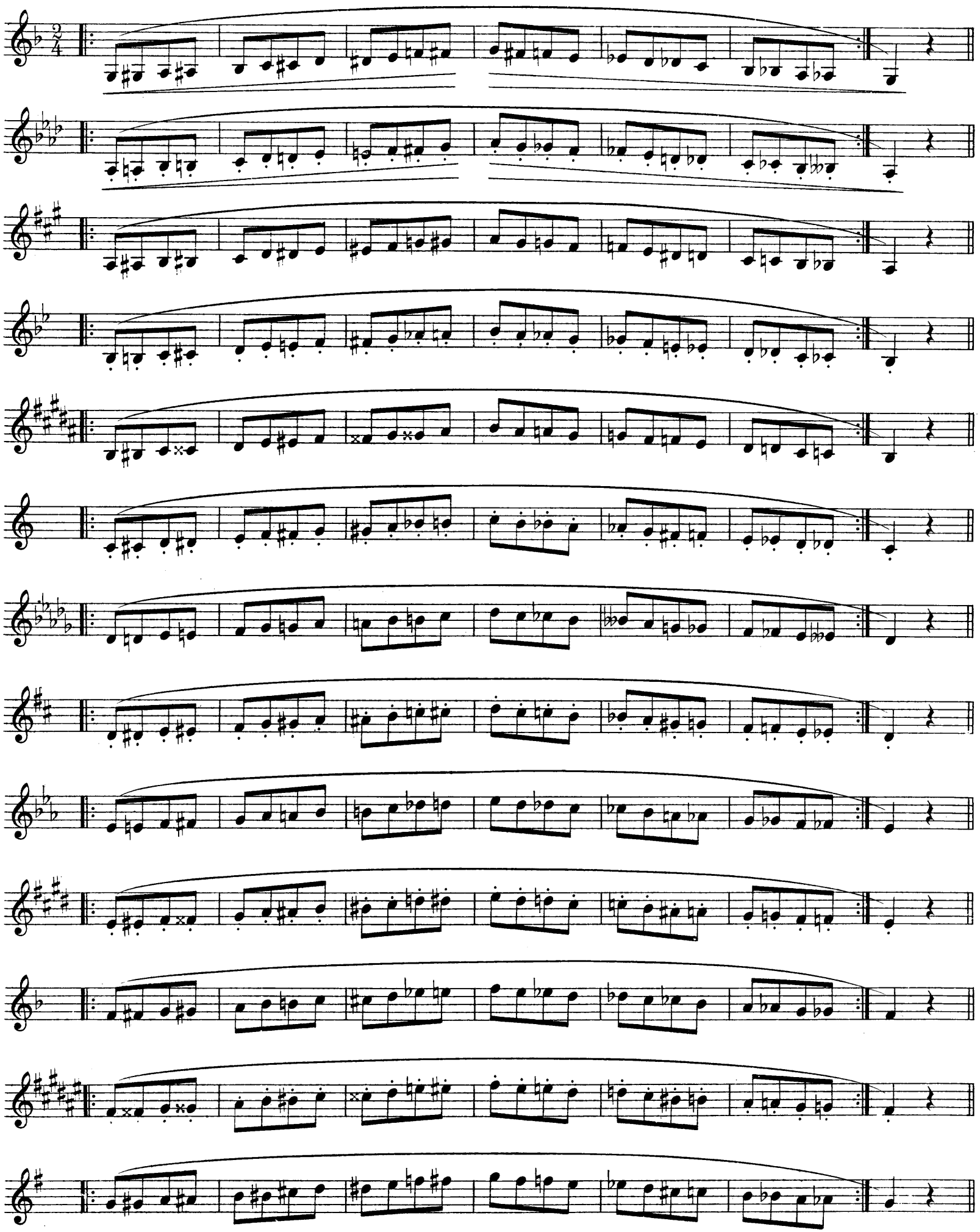


# GAMMES CHROMATIQUES
## LIÉES OU DÉTACHÉES DANS LE SON



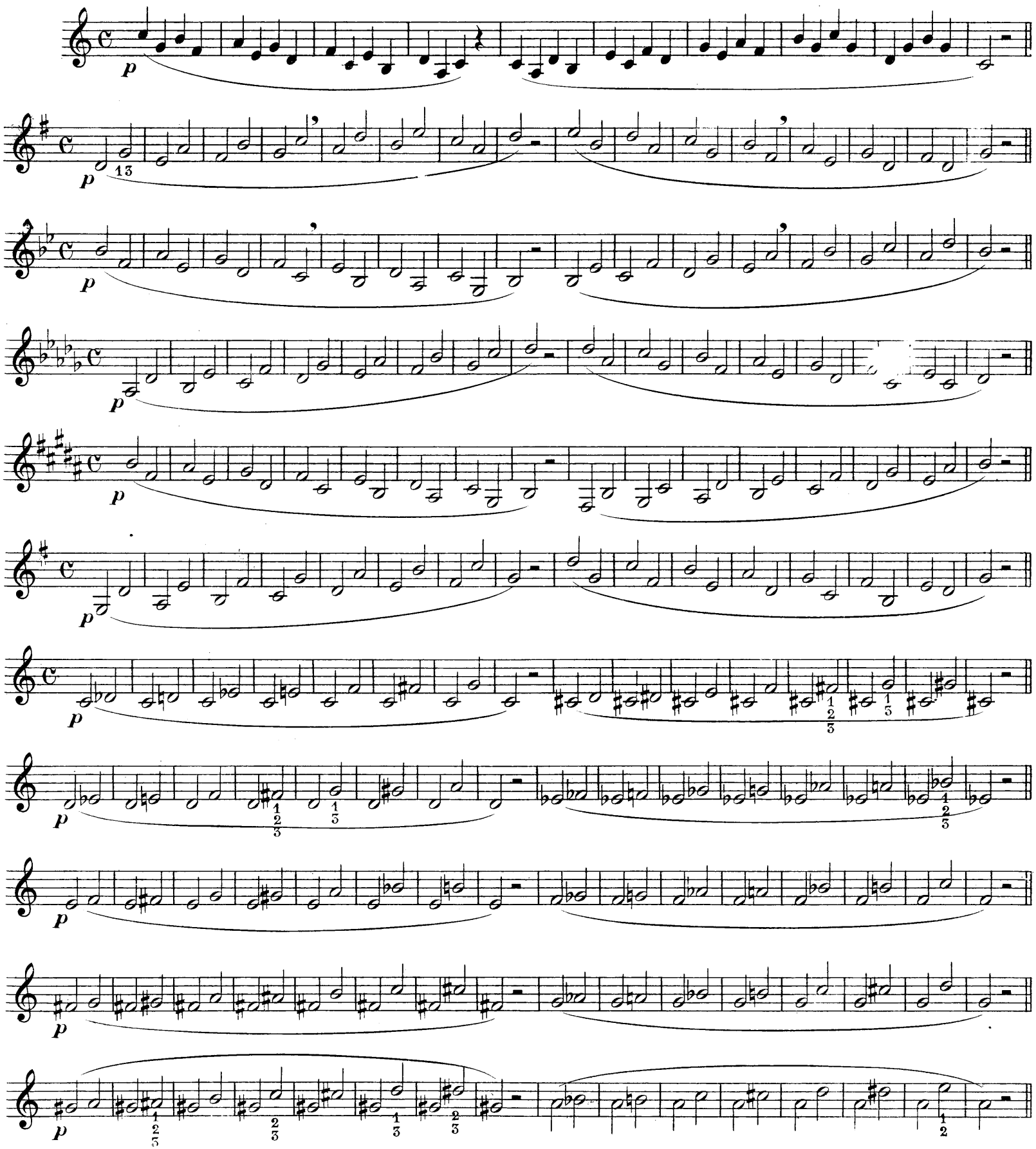


Interrompre l'exercice toutes les fois que les émissions ne se font plus par l'action des lèvres.



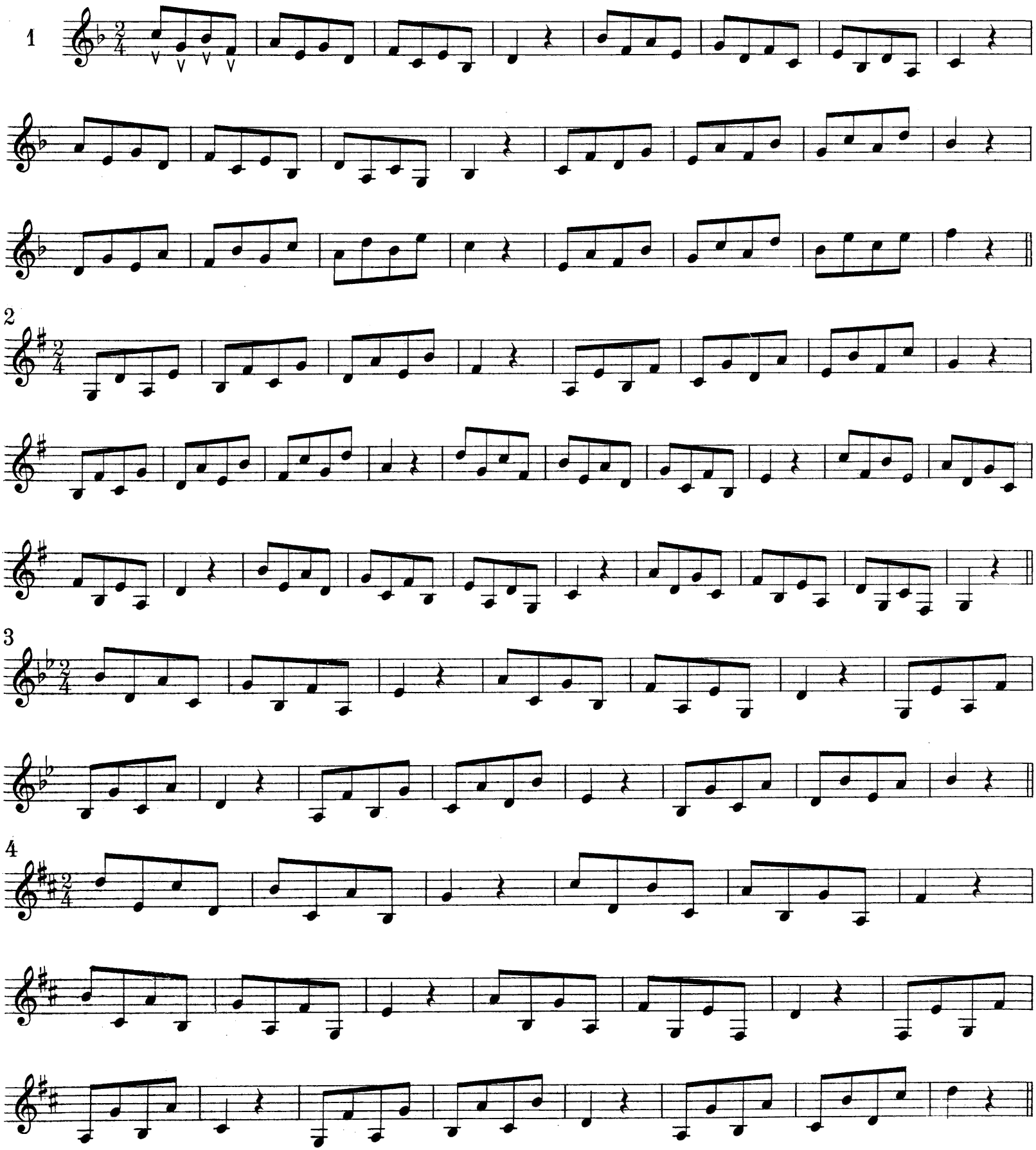
# ETUDE DU LIÉ

Garder le son uniforme, sans nuance et sans saccade. Qu'il ne subisse aucune interruption par le mouvement des pistons.



# INTERVALLES POUR LE JEU DES LÈVRES

Retenir le mouvement au fur et à mesure que la difficulté augmente. Eviter autant que possible d'exercer une pression de l'embouchure sur les lèvres pour les notes aiguës.



5

6

## ÉTUDE DES DOIGTÉS DIFFICILES[1]

1re fois

2e fois

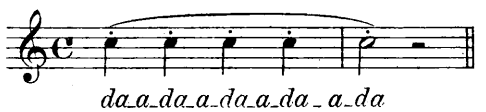
(1) *Pour ces exercices, employer toujours le doigté ordinaire*

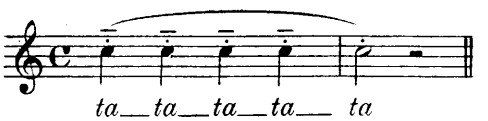
## DÉTACHÉS DANS LE SON OU LIÉS DÉTACHÉS

Le détaché dans le son s'exécute en posant le son avec douceur sur chaque note dont le son est tenu jusqu'à la note suivante. Quoique douces ces émissions doivent être faites en prononçant la syllabe *ta* et jamais *du*. La syllabe *ta* prononcée sans dureté est plus nette et plus élégante que *du* ou *da*.

Le détaché dans le son ou lié détaché s'écrit avec des points ronds surmontés d'une liaison.

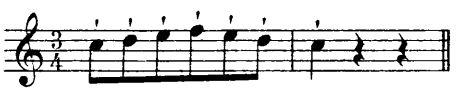
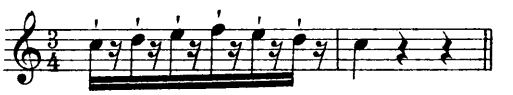
Comme son nom l'indique, ce genre d'exécution doit se faire en séparant, mais le moins possible, les notes les unes des autres. Cette infiniment légère séparation produit le détaché dans le lié et évite l'effet désagréable et même ridicule d'une articulation de la langue sans interruption du son.

*Exemple:* 

au lieu de: 

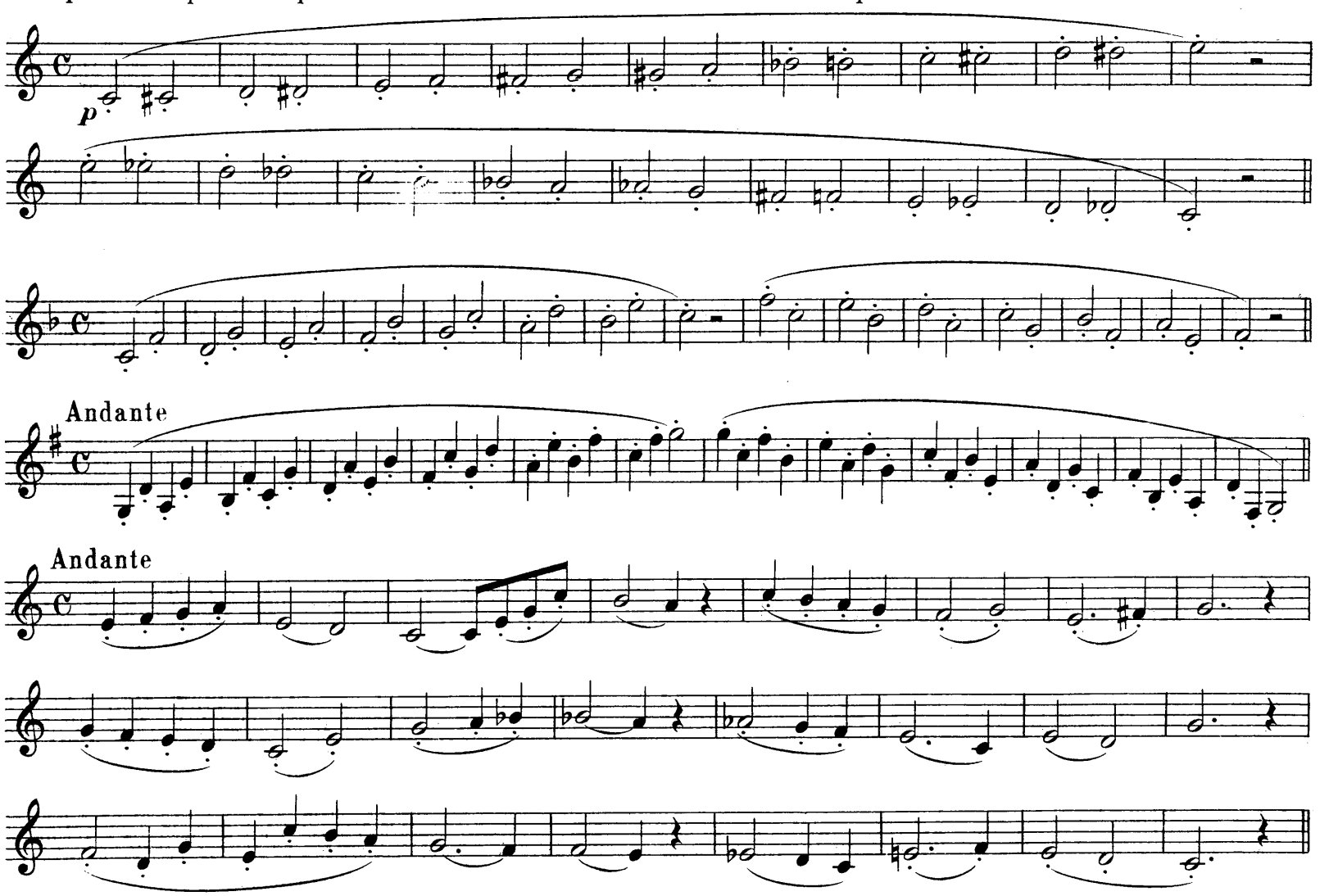
qu'il faut exécuter.

## STACCATO

Le staccato s'indique par des points longs.  et s'exécute ainsi: 

## EXERCICES DE DÉTACHÉS DANS LE SON

Répéter chaque note par un *ta* très doux et avec une très faible séparation.



# TROISIÈME DEGRÉ

## ÉTUDE DE L'ÉMISSION DES SONS

L'étude de l'émission des sons consiste à employer tous les moyens imaginables pour arriver à jouer facilement, c'est-à-dire avec le minimum d'efforts et de fatigue; à obtenir la justesse, la douceur, la puissance et la beauté des sons.

Le meilleur moyen, à notre avis, est le suivant: n'employer, pour l'émission, que le souffle qui s'échappe naturellement des poumons, sans aucun effort; après d'amples aspirations, la langue jouant le rôle de soupape, et ne pas s'inquiéter si le son en résulte ou non. Avoir les lèvres plus ou moins serrées l'une contre l'autre selon le degré du son à obtenir, mais en évitant autant que possible d'atteindre les divers degrés par une plus ou moins grande pression de l'embouchure sur les lèvres; on devra au contraire s'appliquer à ce qu'elle n'appuie que le moins possible de manière que les bords de l'embouchure fassent l'effet d'un coussinet sur lequel les lèvres se posent pour avoir un point d'appui et opposer la résistance nécessaire au degré de force du souffle.

Il est inutile d'ajouter que l'expulsion de l'air est plus violente dans l'aigu que dans le grave, dans le fortissimo que dans le pianissimo, et que, conséquemment, l'appui des lèvres sur les bords de l'embouchure est augmenté proportionnellement; mais il faut toujours limiter cet appui au minimum indispensable.

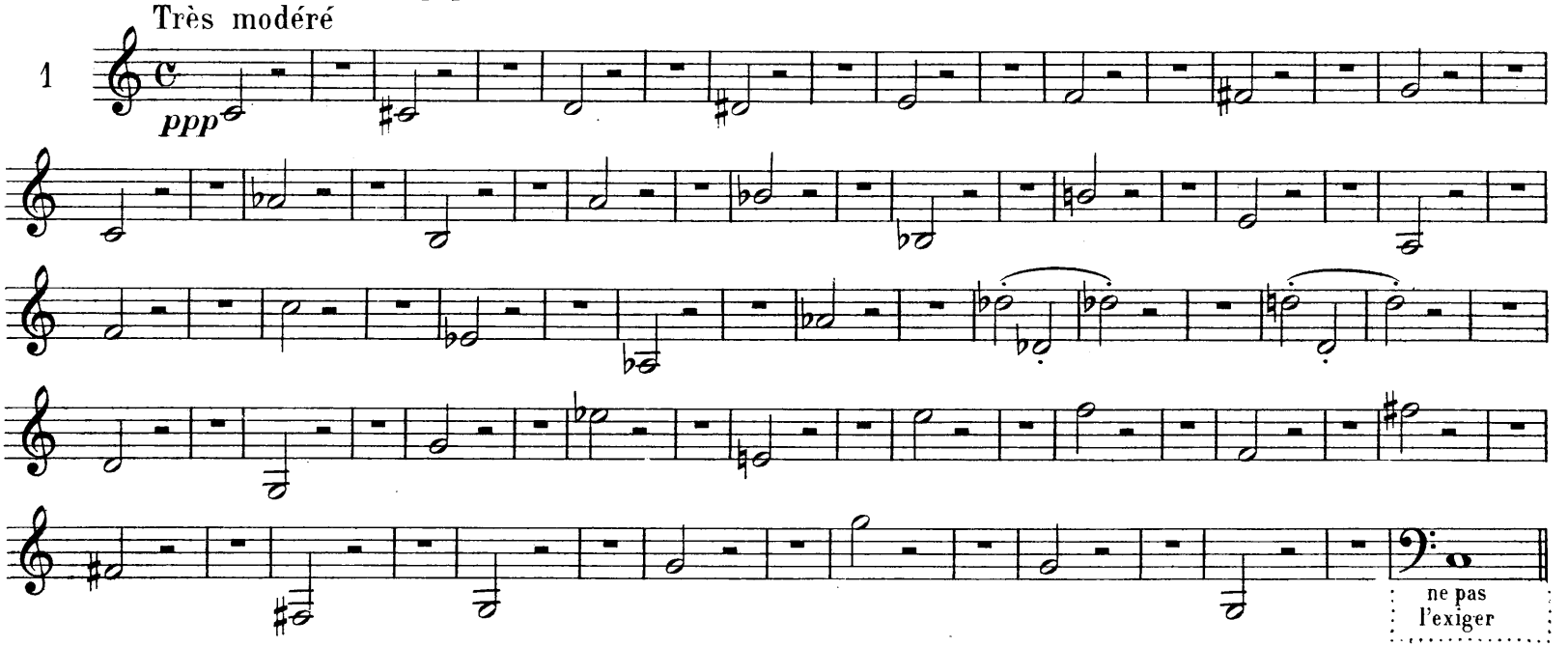
## PRÉPARATION DES LÈVRES
### et étude de la pose du son

La pose du son doit s'obtenir sans dureté, ni raideur, ni violence, mais par la simple prononciation dans l'embouchure (moins la voix, bien entendu) de la syllabe *ta* avec la plus grande douceur, sans exiger que le son en résulte, sinon on emploie instinctivement des moyens violents nuisibles à l'amélioration des lèvres. Répéter chaque note, en comptant toujours scrupuleusement les repos indiqués, jusqu'au résultat relativement satisfaisant. Prendre souvent un repos plus long que les silences écrits. Séparer l'embouchure des lèvres après chaque tentative d'émission. Il faut exiger rigoureusement que chaque note sorte au moment précis de l'action de la langue, sans retard et sans impureté de début. Commencer l'exercice par la note la plus facile à obtenir.

*Trompette en Ut, Si ♭ ou La.*

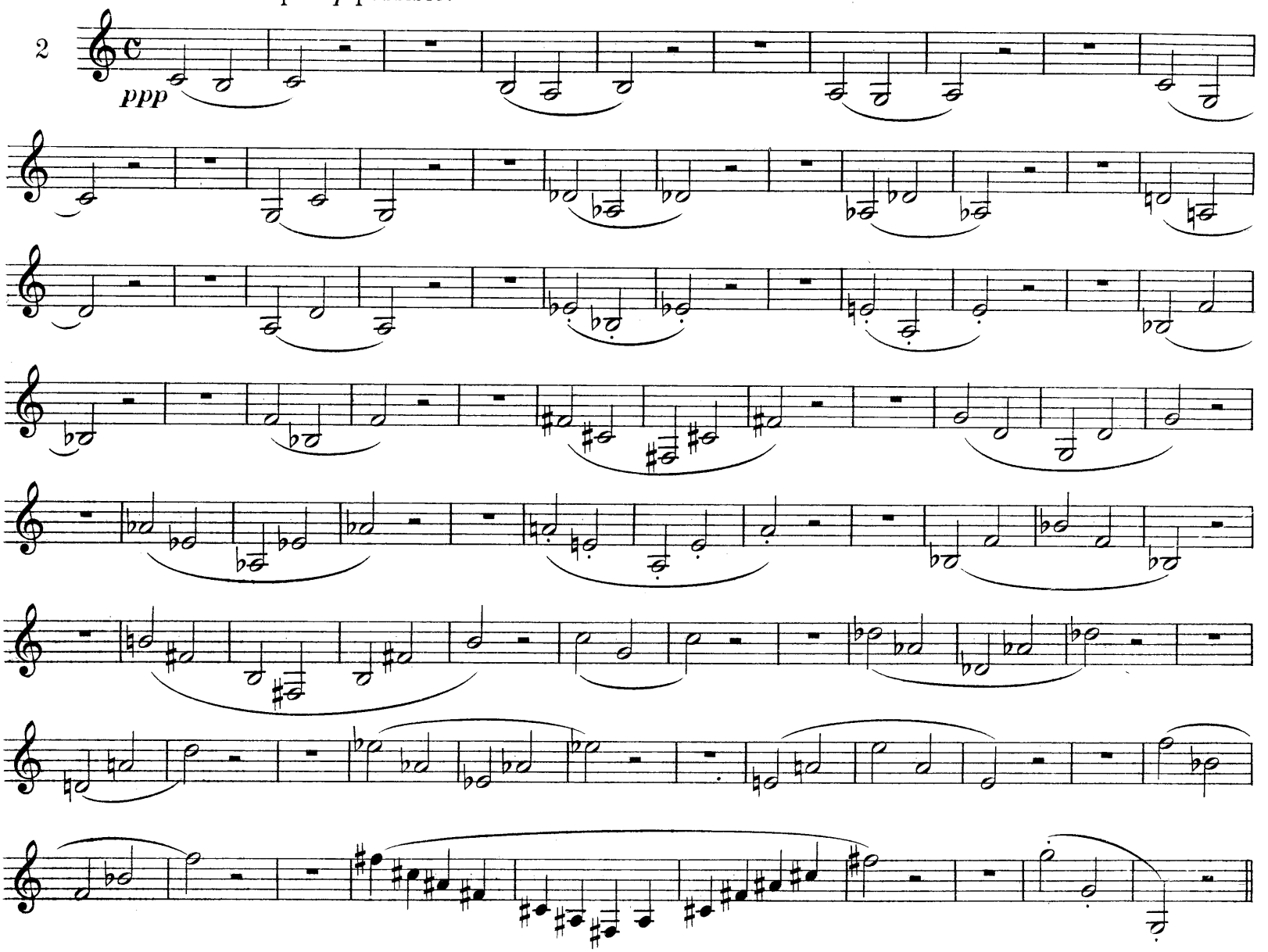
Tout l'exercice le plus *p* possible.

Très modéré



Tout l'exercice le plus *p* possible.

2

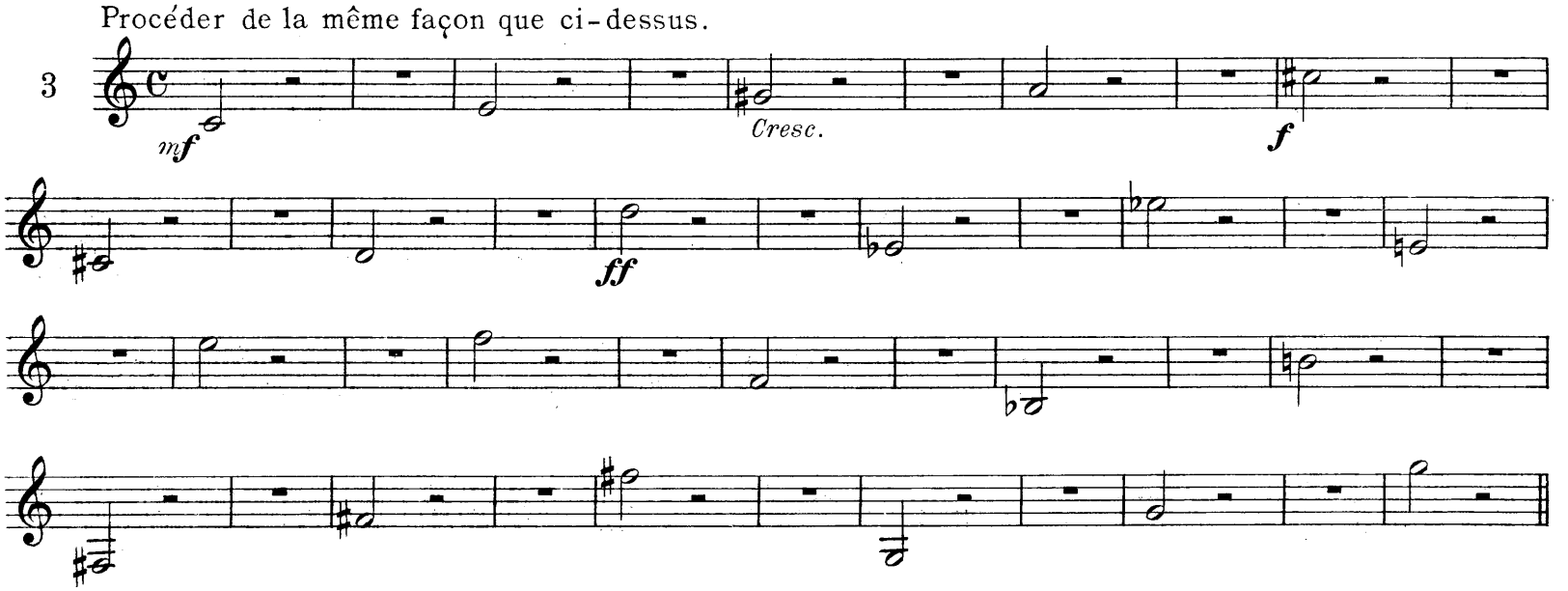



Cet exercice de préparation pourra remplacer le N° 1 ou le compléter.

## ÉMISSION PLEINE

Commencer par *mf* pour arriver au *ff*.
Procéder de la même façon que ci-dessus.

3



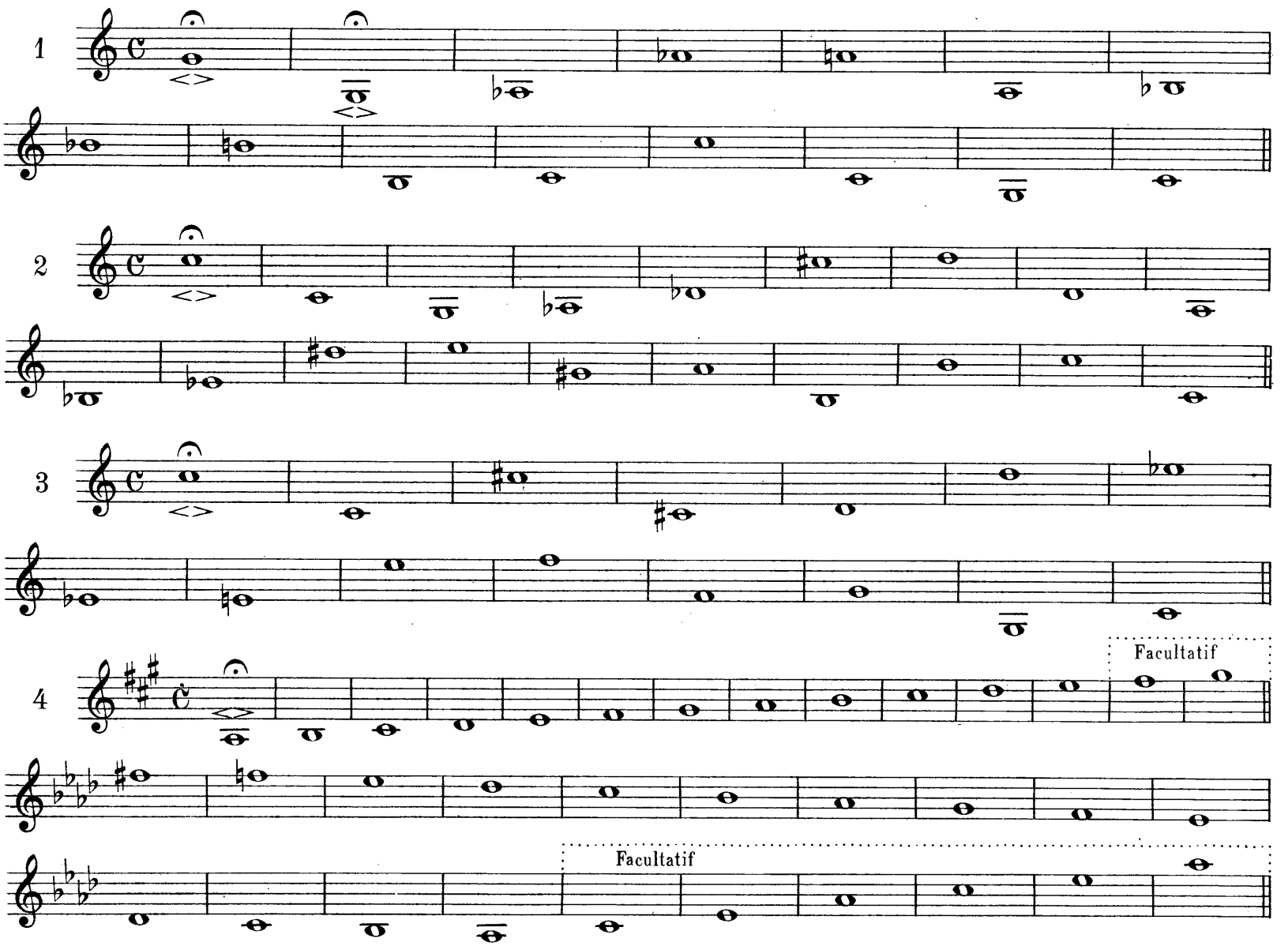
# SONS FILÉS

On devra faire, en une ou plusieurs fois, au moins un numéro par jour de ces exercices. Poser le son *pp*, l'augmenter graduellement, sans secousse, en volume et en force, jusqu'à la dépense de la moitié environ du souffle emmagasiné dans les poumons; diminuer de même jusqu'à extinction du son et du souffle.

Reproduire fictivement ce dessin: *pp* *f* *pp*

On remarquera, après épreuve, le numéro qui donnera le meilleur résultat. Cela dépendra des dispositions particulières.

L'exercice de sons filés doit être fait, de préférence, après celui de l'émission (préparation).



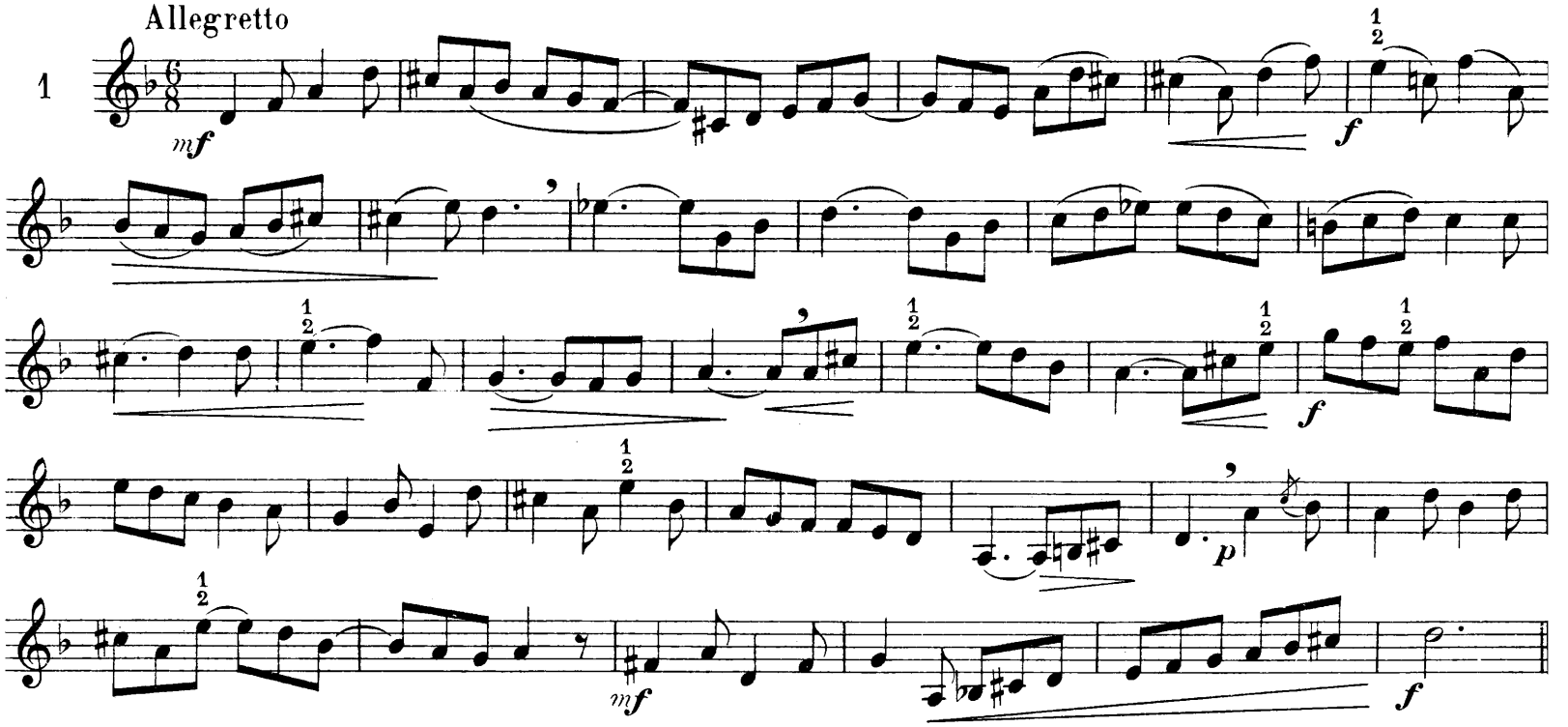

Principalement pour le N° 4, il ne faut pas se croire obligé de le jouer tout entier sans repos. On devra, au contraire, s'arrêter dès que la fatigue des lèvres opposera une résistance à l'émission du son.

Après un repos suffisant, on reprendra à l'endroit abandonné.

Les sons peuvent se filer de plusieurs manières dont la principale forme ce dessin: *pp mp f mf pp* les autres formes sont: *pp pp*, *f f f*, *f mf p pp*.

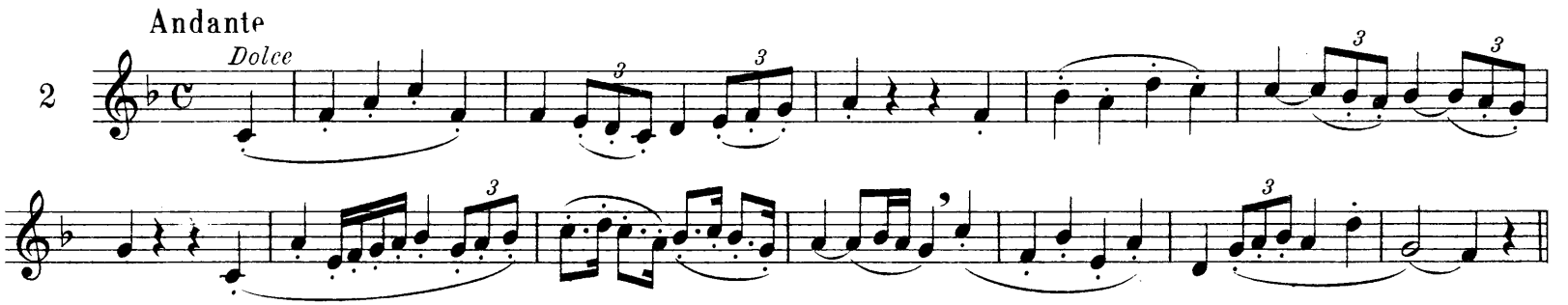
# RÉCRÉATIONS MÉLODIQUES

1 Allegretto

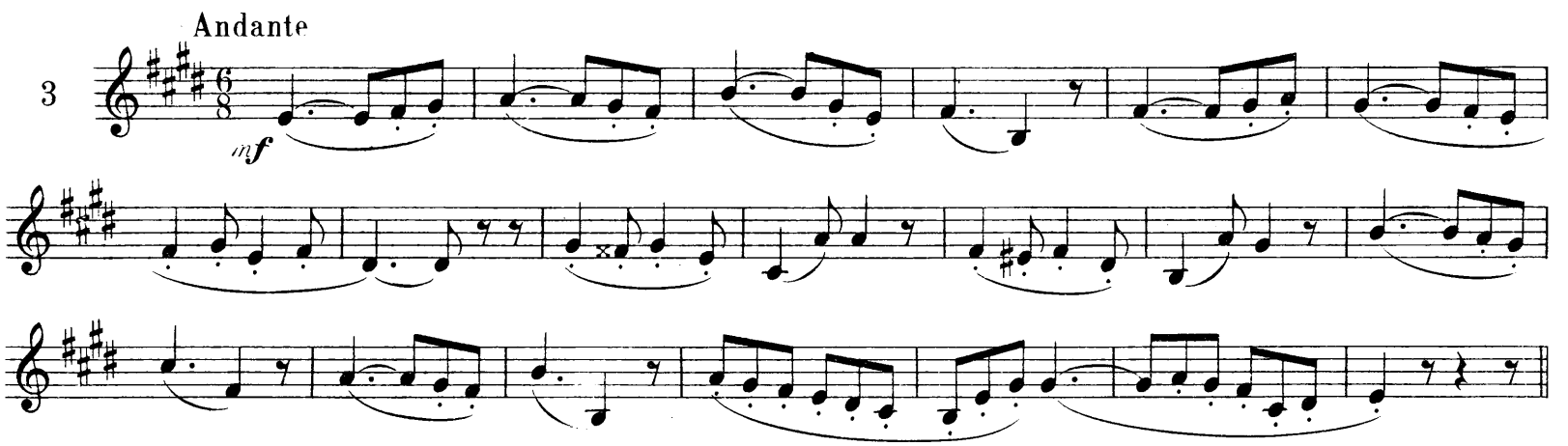



L'interruption de chaque son doit être le plus courte possible.

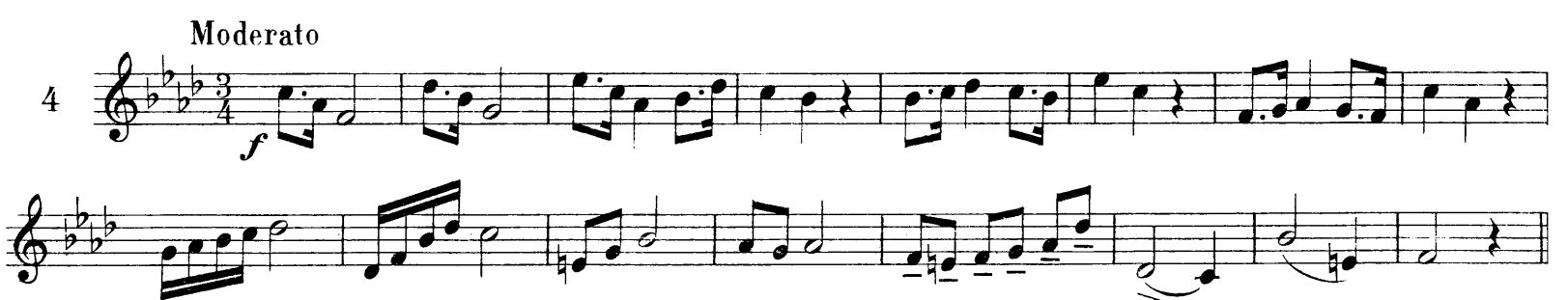
2 Andante




3 Andante




4 Moderato

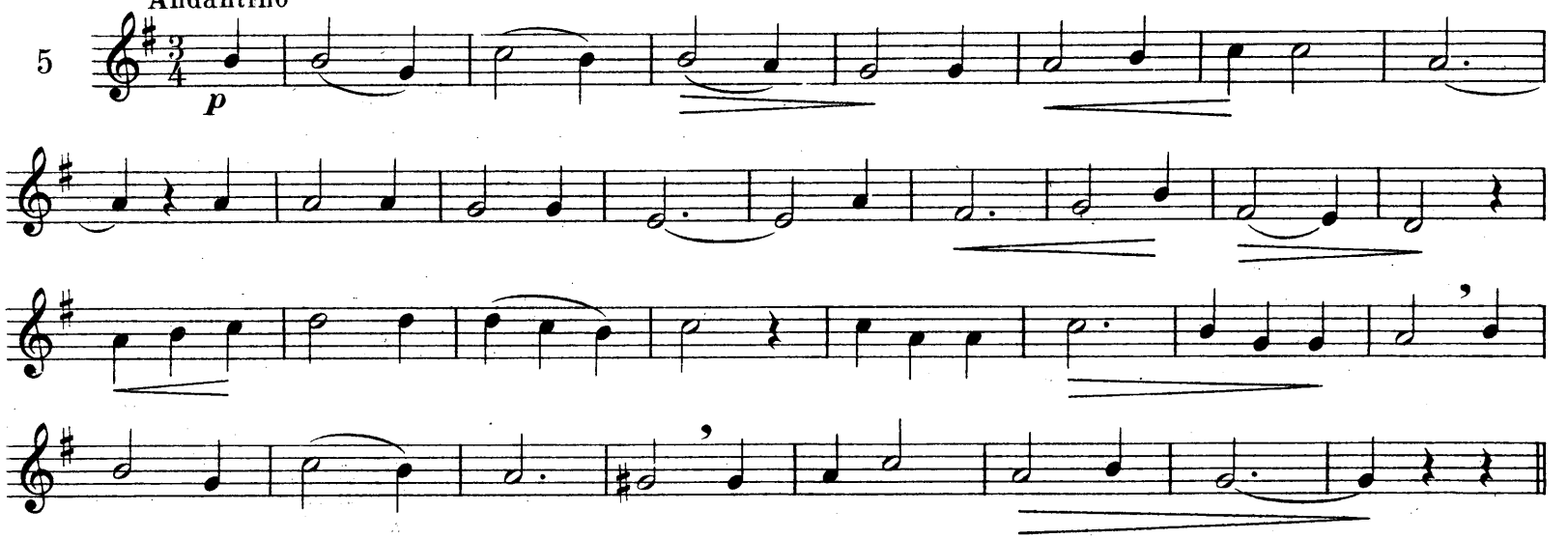



Prendre peu à peu l'habitude de baisser le *ré ♭ grave* au moyen des lèvres pour le rendre juste.

## ROMANCE DE RICHARD

GRÉTRY

5 Andantino

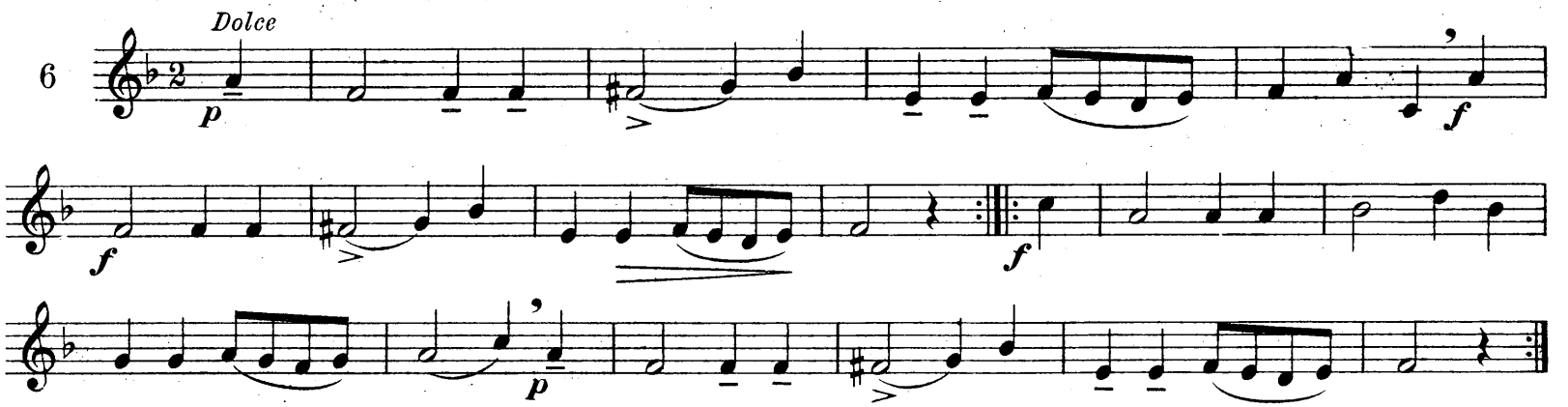



## GAVOTTE D'ARMIDE

Très modéré. (♩=72)

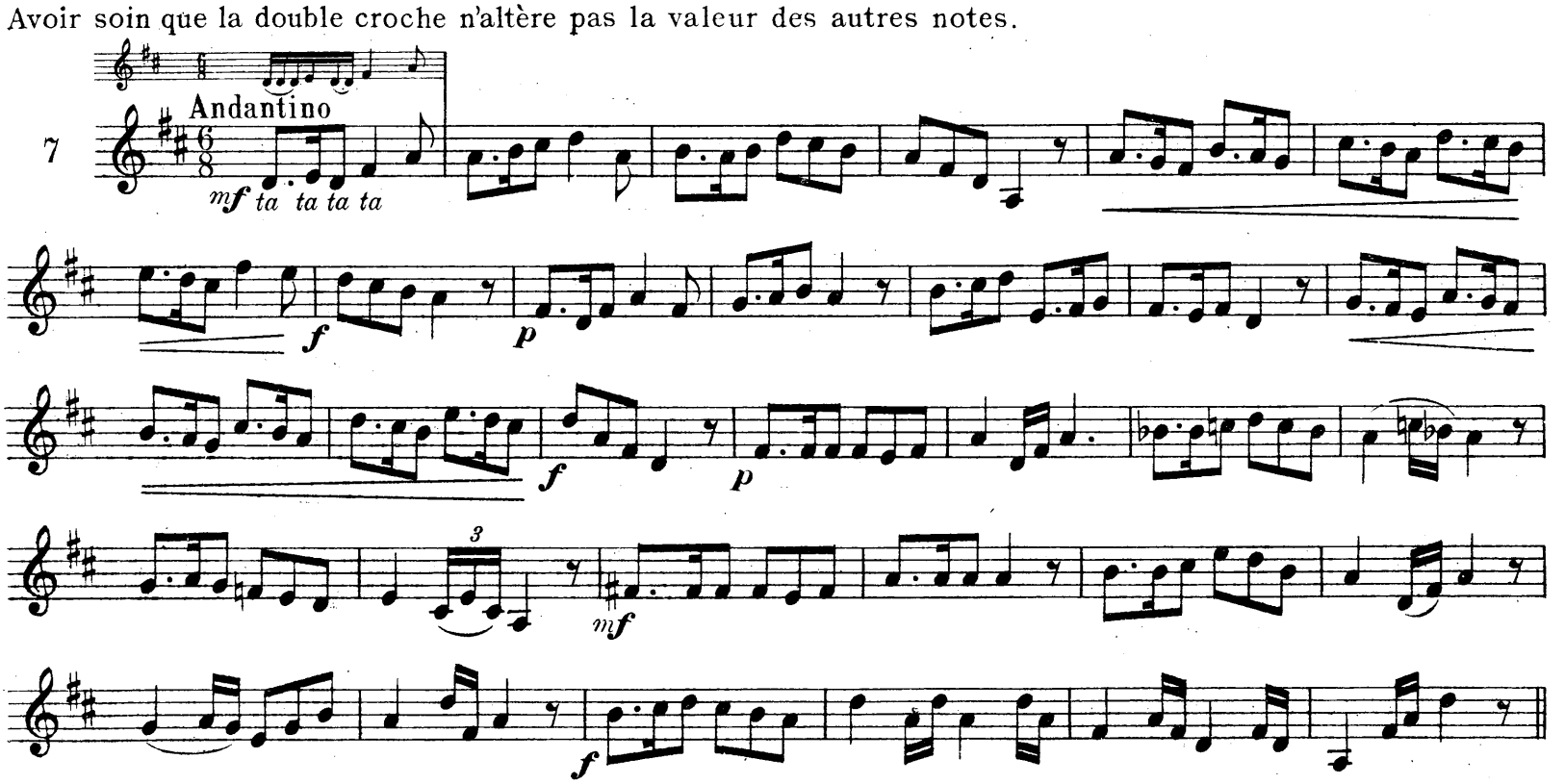
GLUCK

6 *Dolce*




Avoir soin que la double croche n'altère pas la valeur des autres notes.

7 Andantino



8

Allegro

*f*

FIN

*p*

*mf*

## HYMNE AUTRICHIEN

HAYDN

9

Poco adagio

*Dolce*

*f*

## ÉTUDE DE LECTURE

10

Moderato

*p*

*f*

*mf*

*f*

Andante

*p*

*mp*

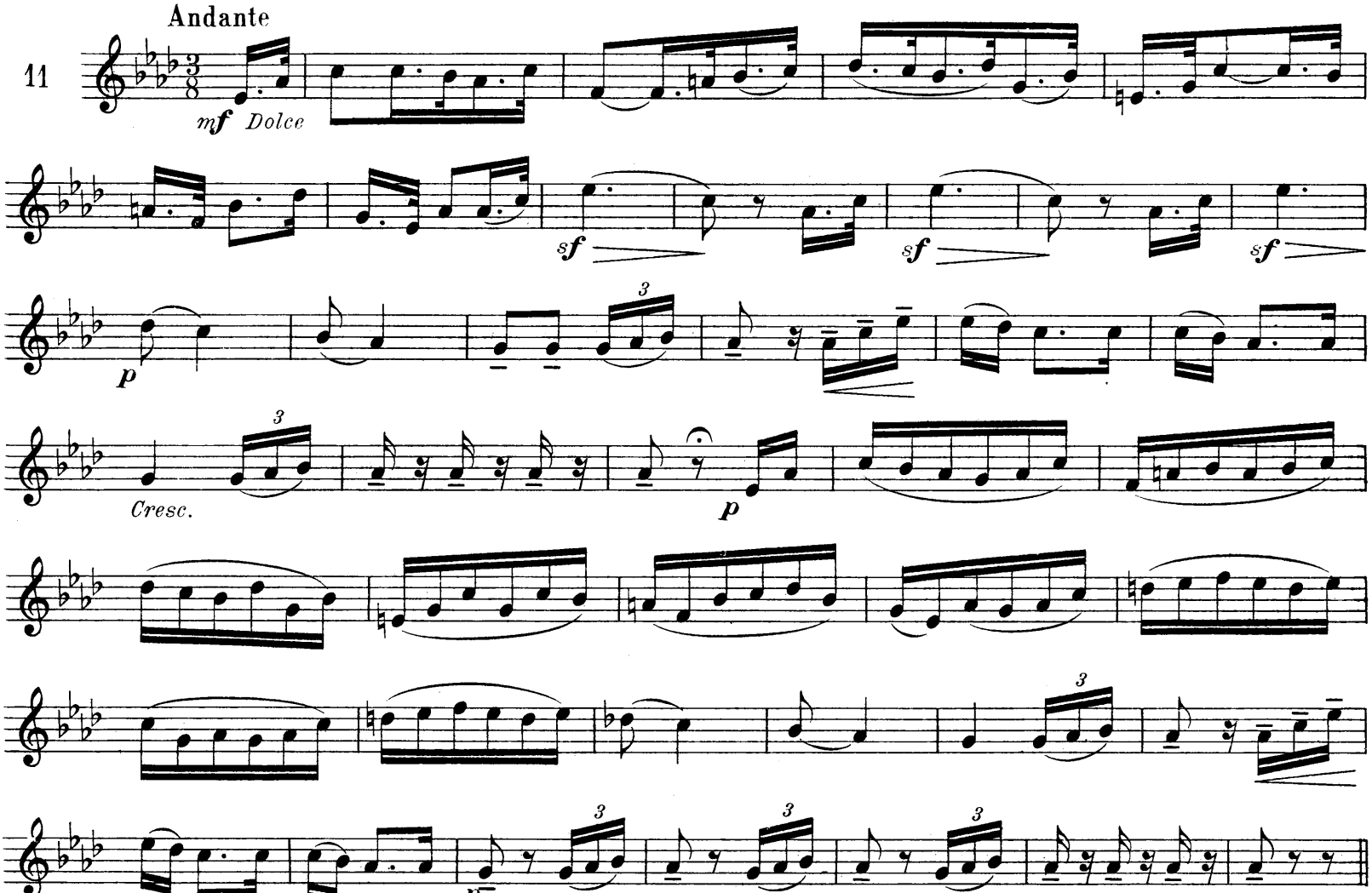
*f*

# ANDANTE

## Symphonie en Ut mineur

BEETHOVEN

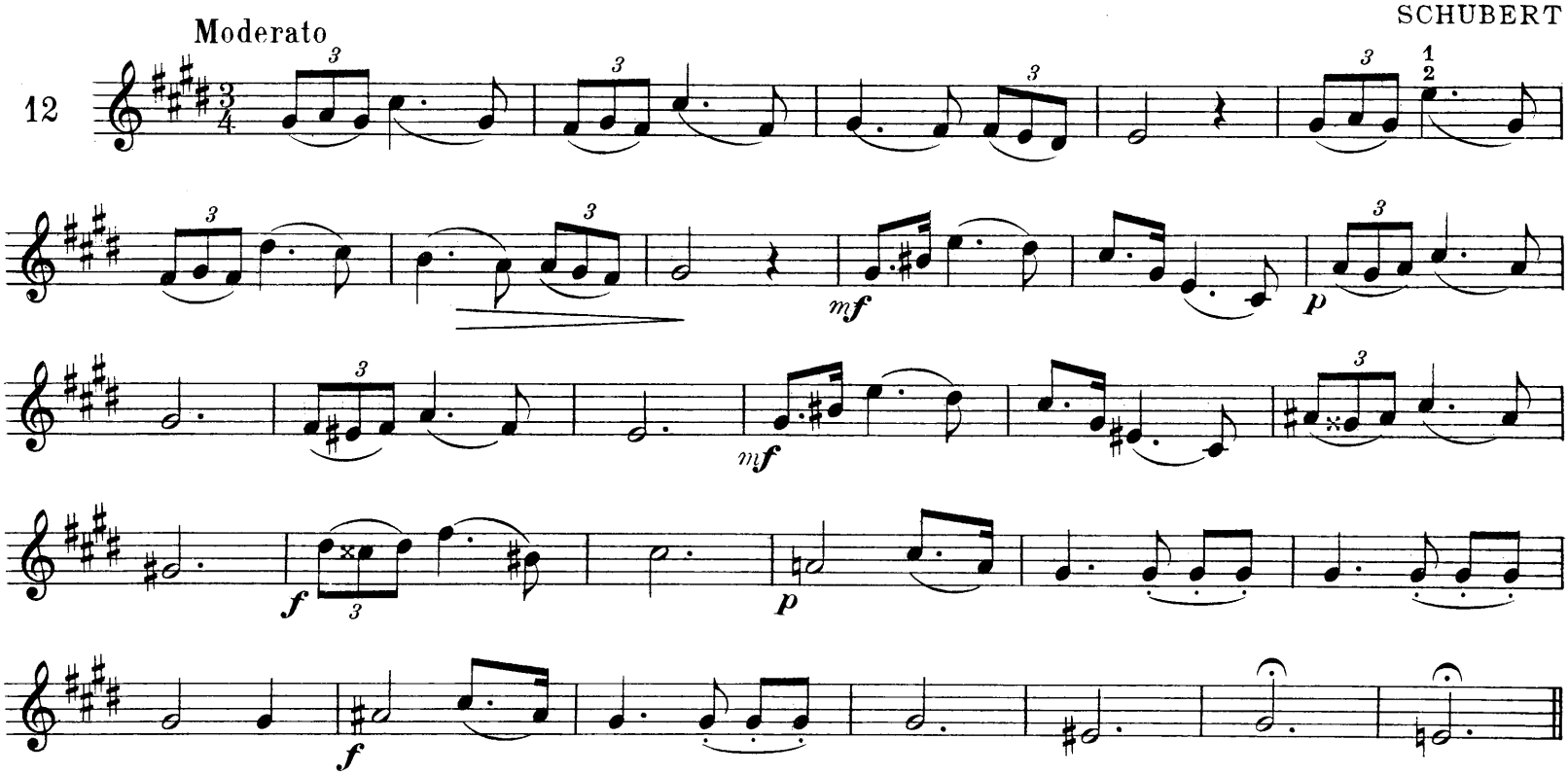
11 Andante




# MÉLODIE

SCHUBERT

12 Moderato



# LES PLAINTES DU JEUNE PÂTRE

SCHUBERT

13 Mod^to presque and^te

*mp Dolce*

*mf*

Riten.

*f*

*p*

*mf*

*f*

Rall.

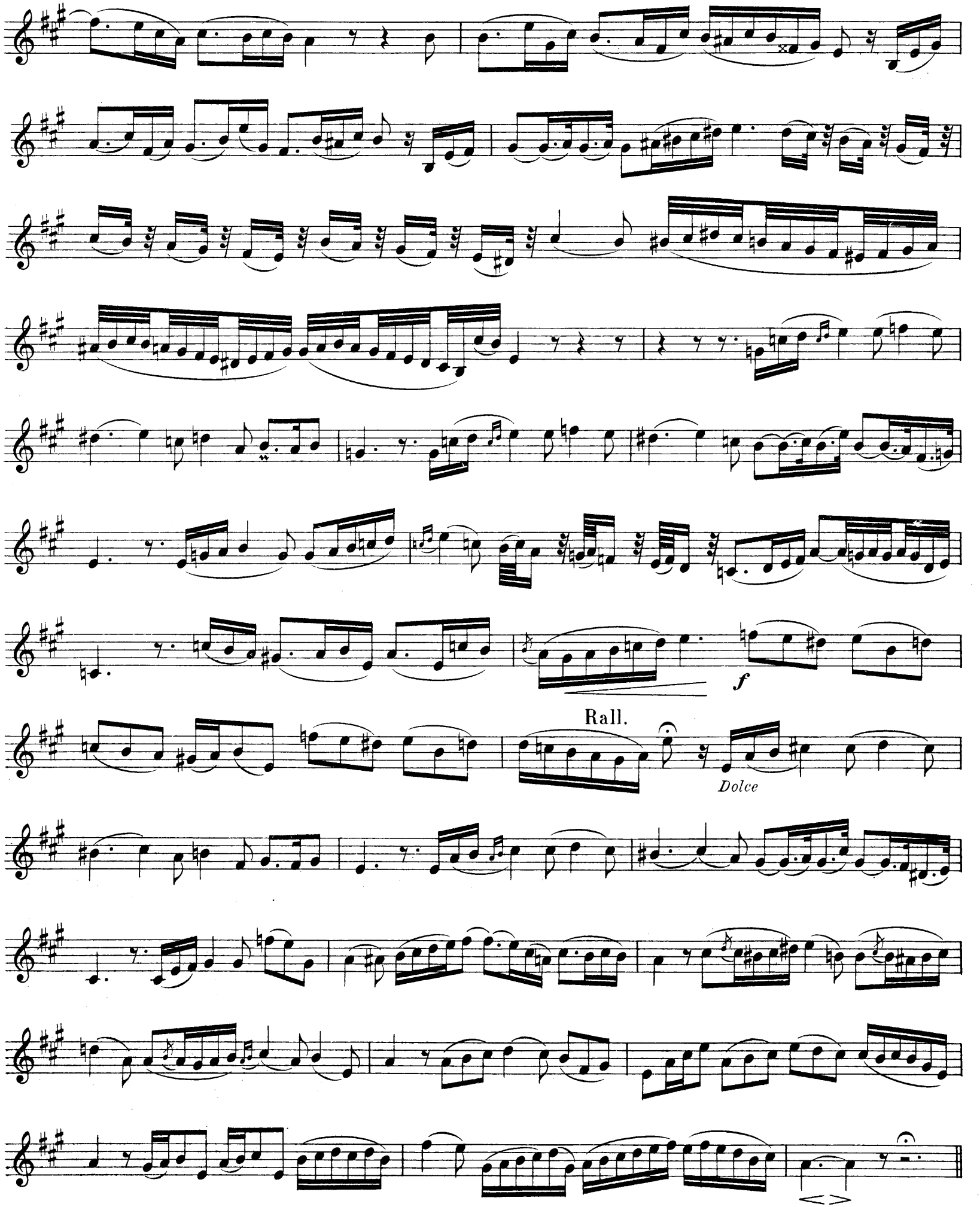
BORDOGNI

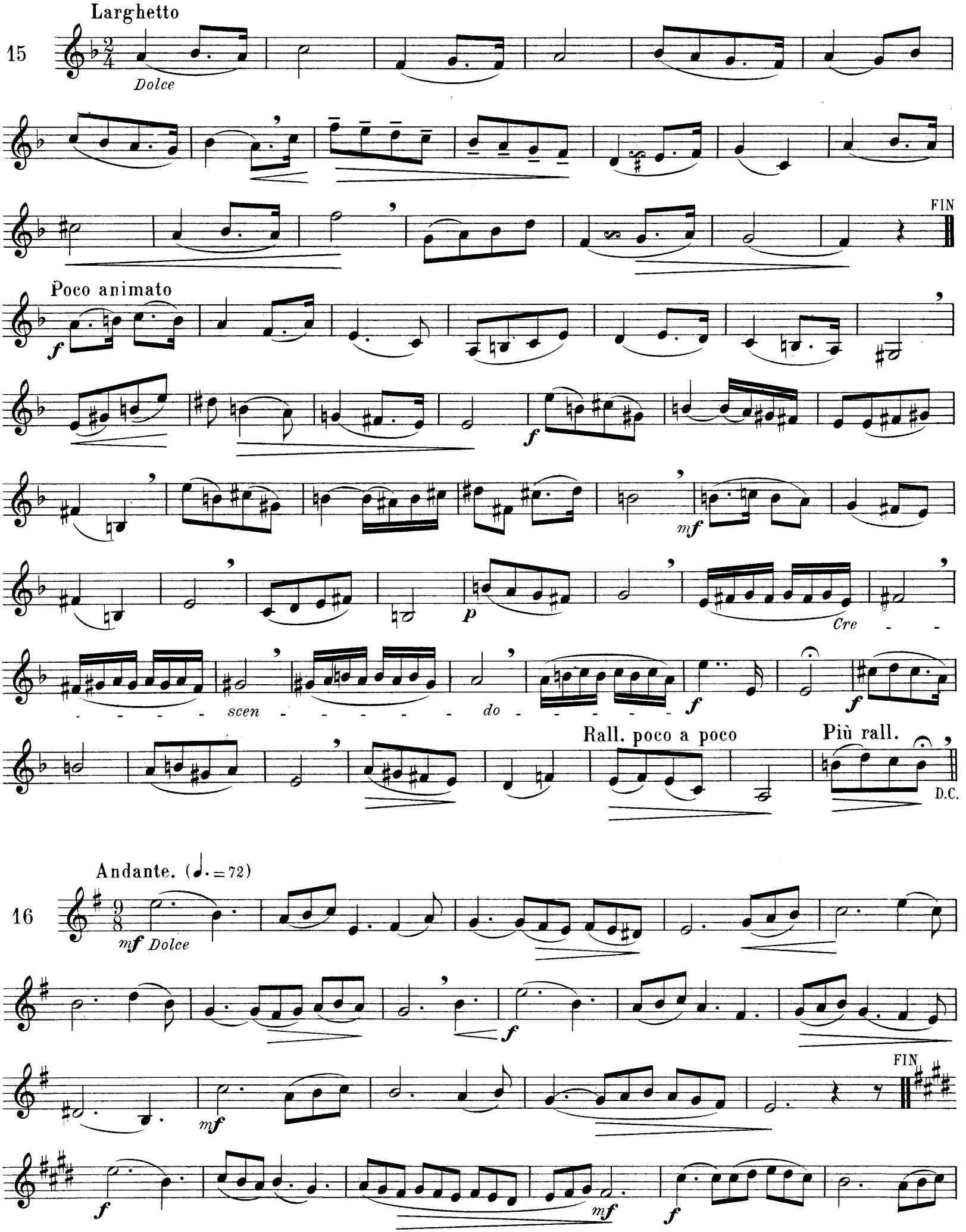
14 And^te sostenuto

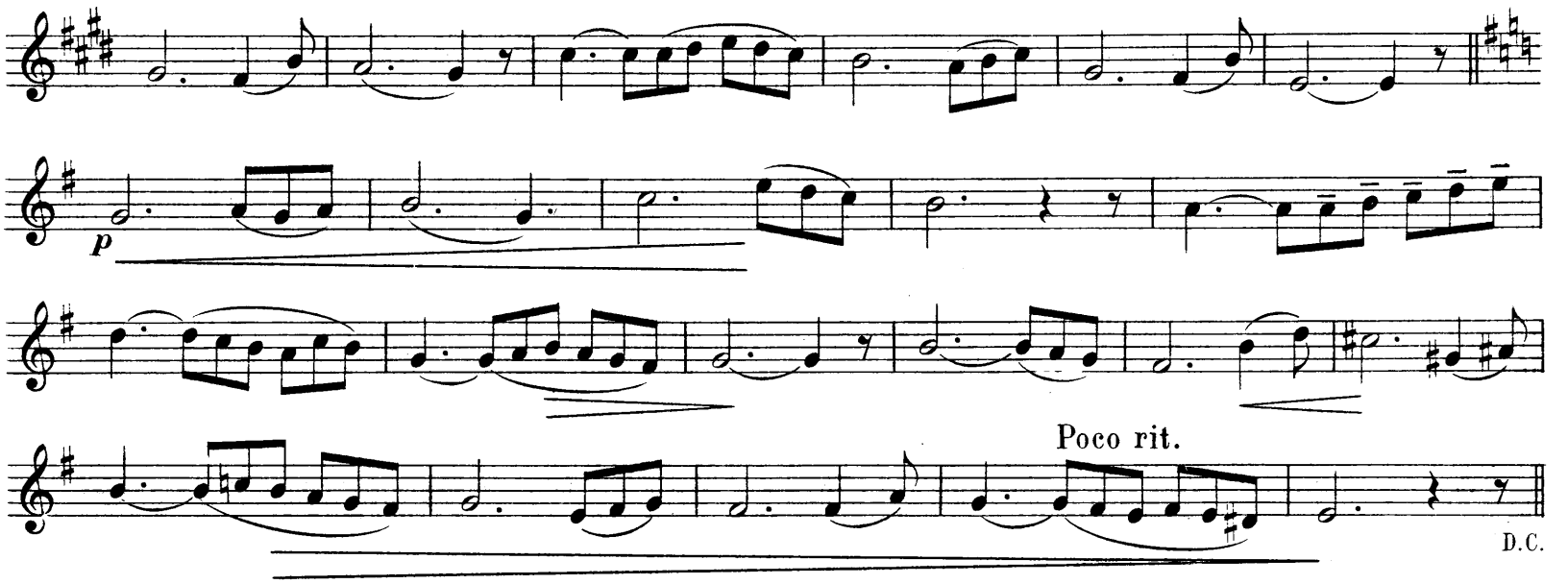
*mf*

Poco rall.

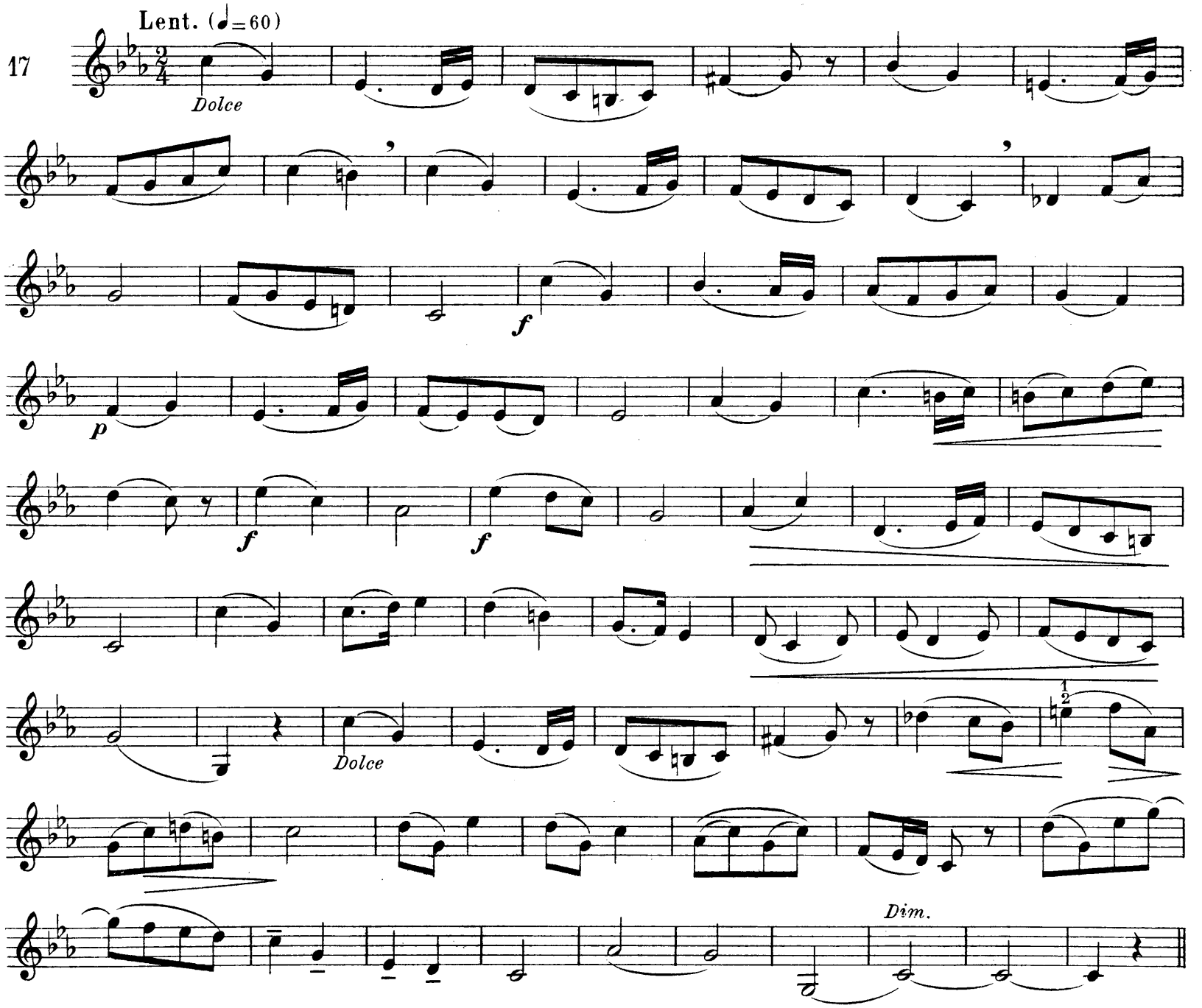
*A piacere*


f
Rall.
Dolce


Larghetto
15
Dolce
FIN
Poco animato
f
mf
p
Cre - - - - - scen - - - - - do - - - - -
Rall. poco a poco
Più rall.
D.C.
Andante. (♩. = 72)
16
mf Dolce
FIN




Faire les deux doubles croches bien en mesure, sans les presser.

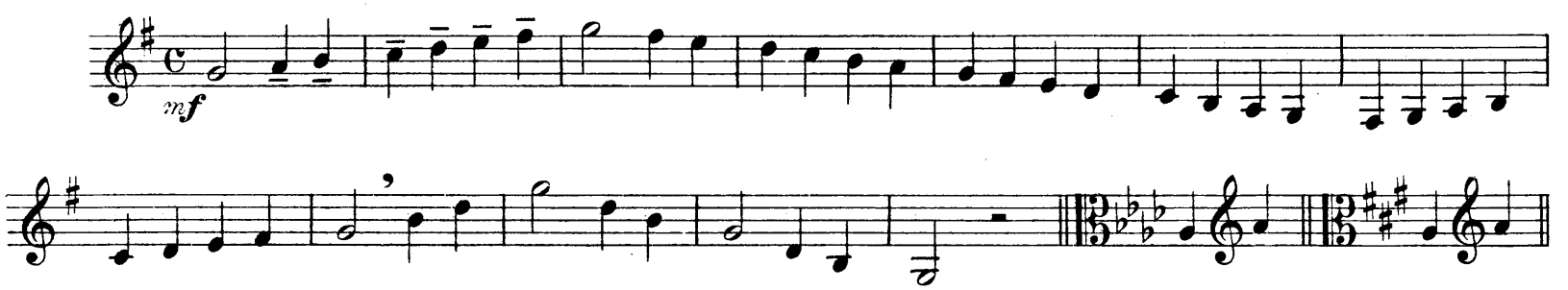


# DEUXIÈME PARTIE

## PREMIER DEGRÉ

NOUVELLE DIVISION

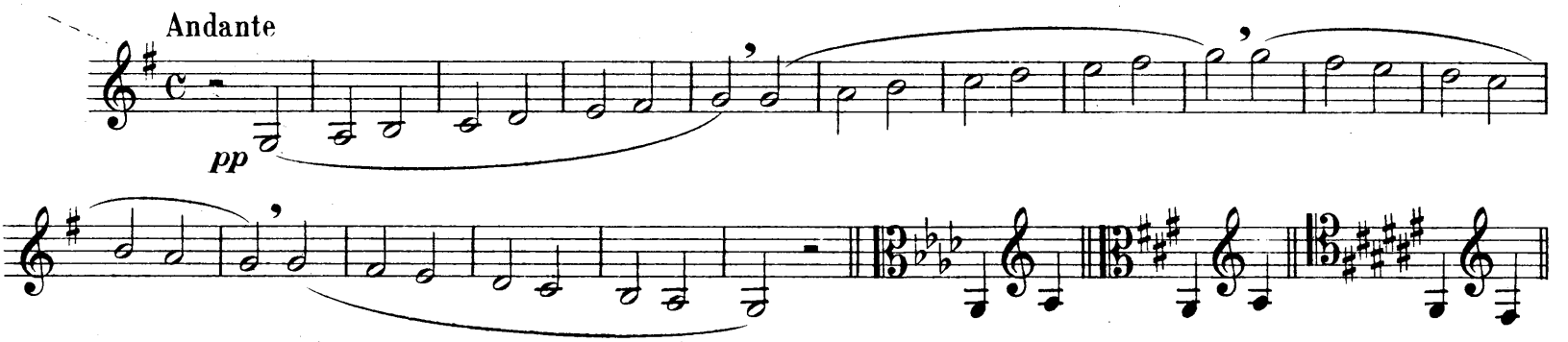
Moderato




Le but des gammes liées et lentes, est d'habituer l'élève à soigner les liaisons, de façon qu'il n'y ait ni trou ni saccade, et que les notes soient bien soudées les unes aux autres sans aucune interruption de son.

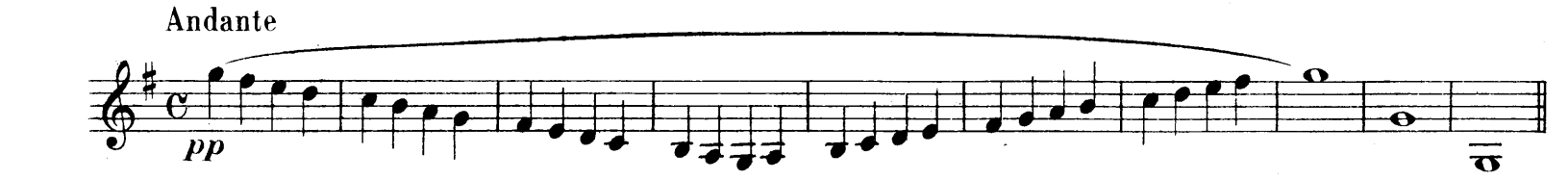
Eviter avec soin de pousser le son en passant d'une note à l'autre. On doit exécuter comme si le tout ne formait qu'un seul son filé et ne pas enfler le son sur chaque note.

Andante

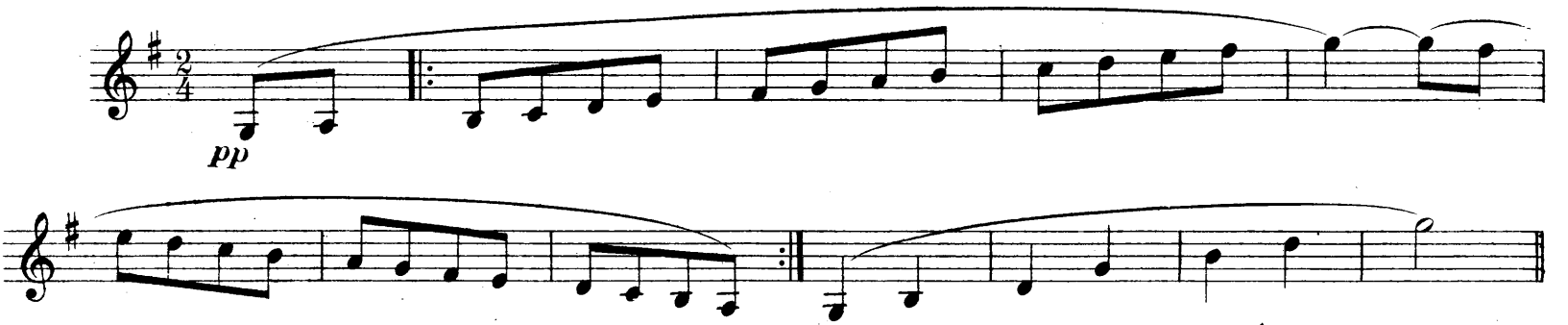



On ne fera usage de la transposition qu'au cas où elle n'imposera pas des efforts exagérés.

Andante

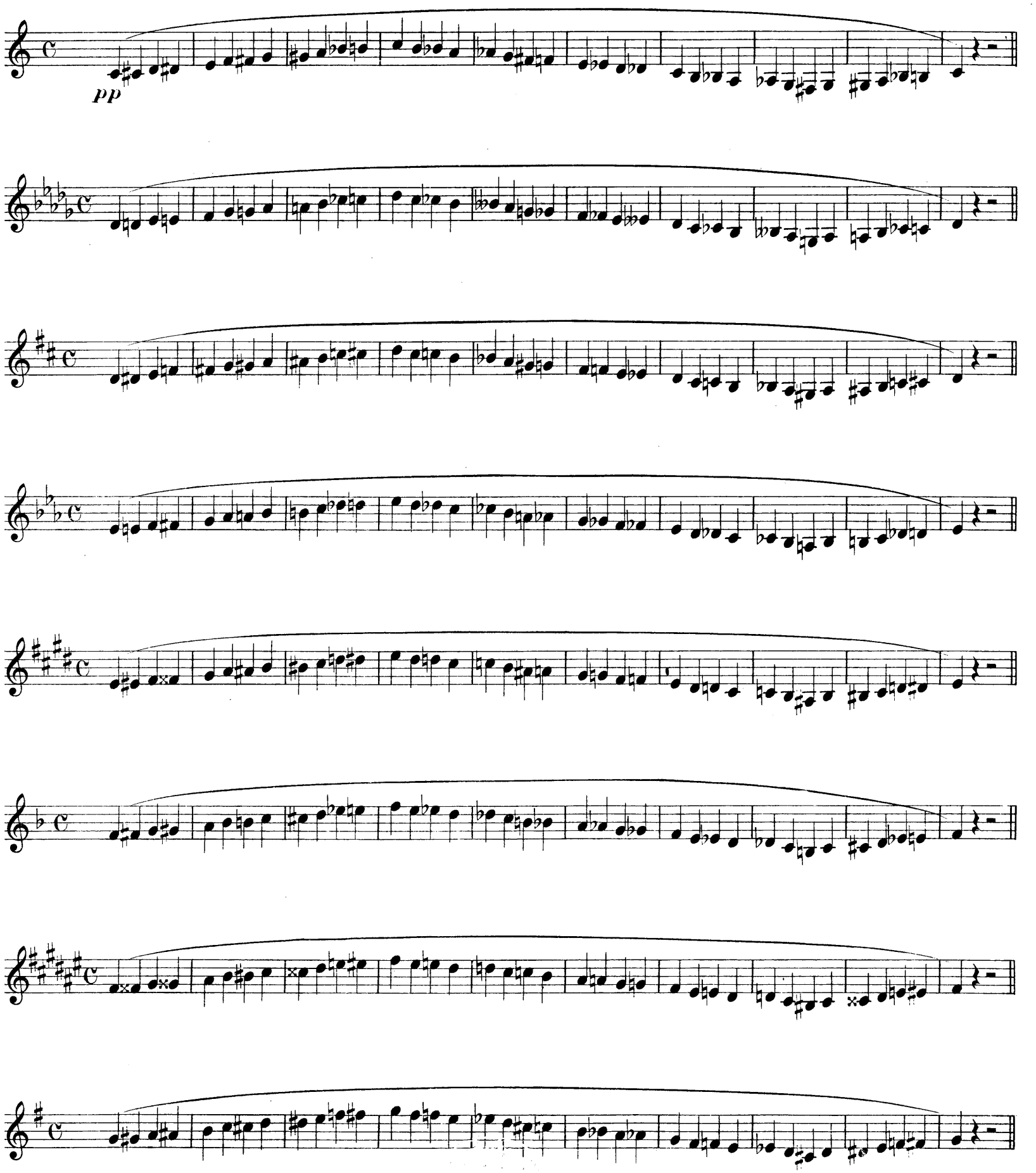



Mêmes transpositions.




Mêmes transpositions.

# GAMMES CHROMATIQUES LIÉES

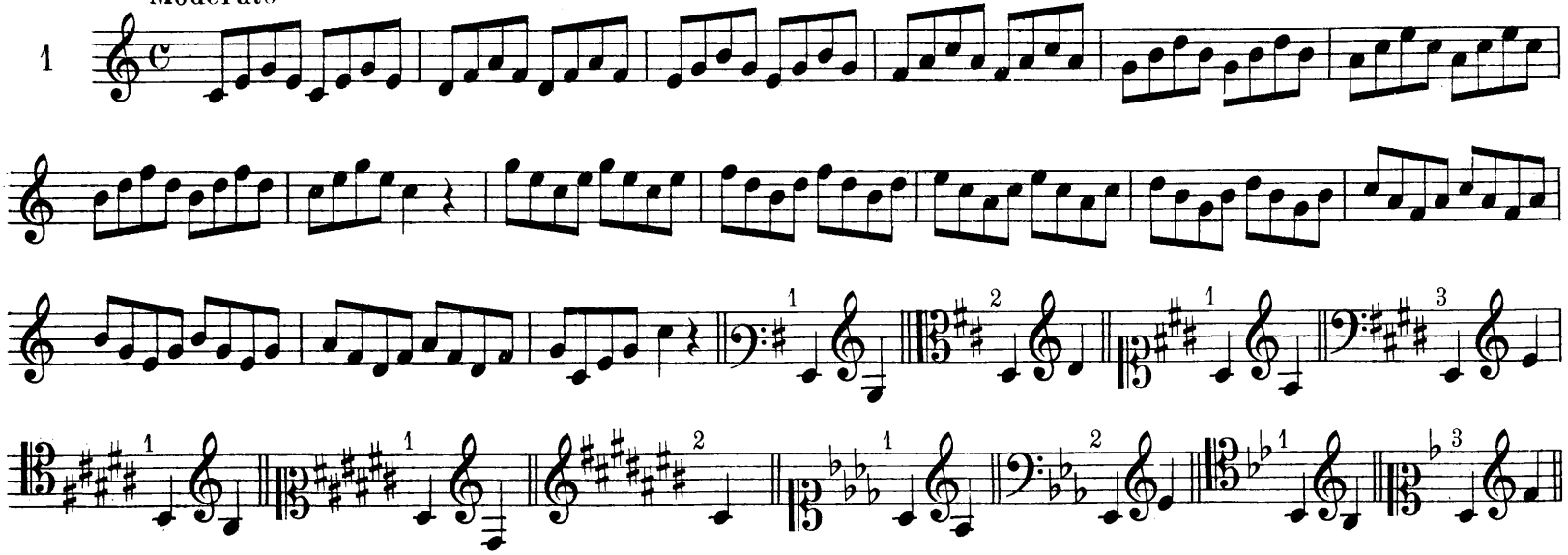


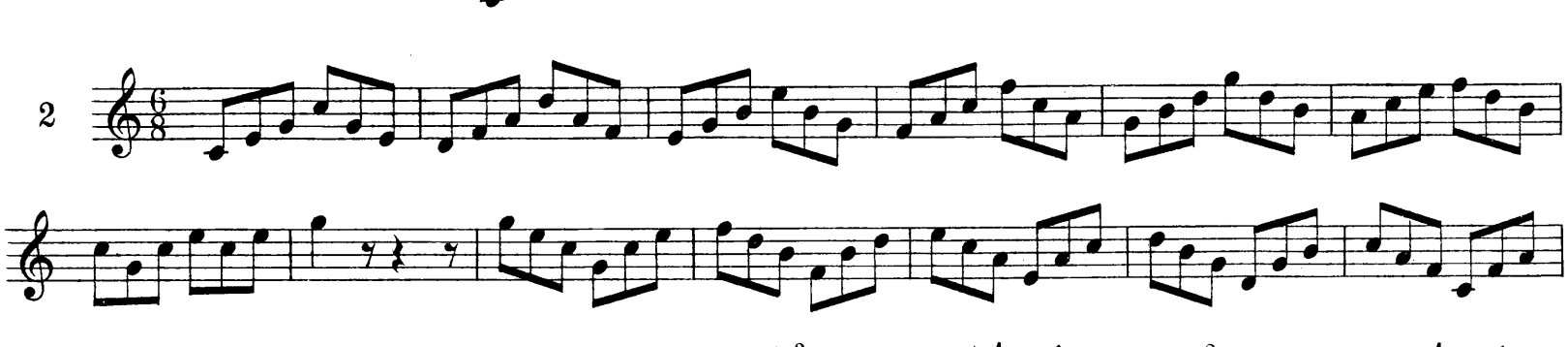
# ARPÈGES

## PREMIER DEGRÉ

Moderato

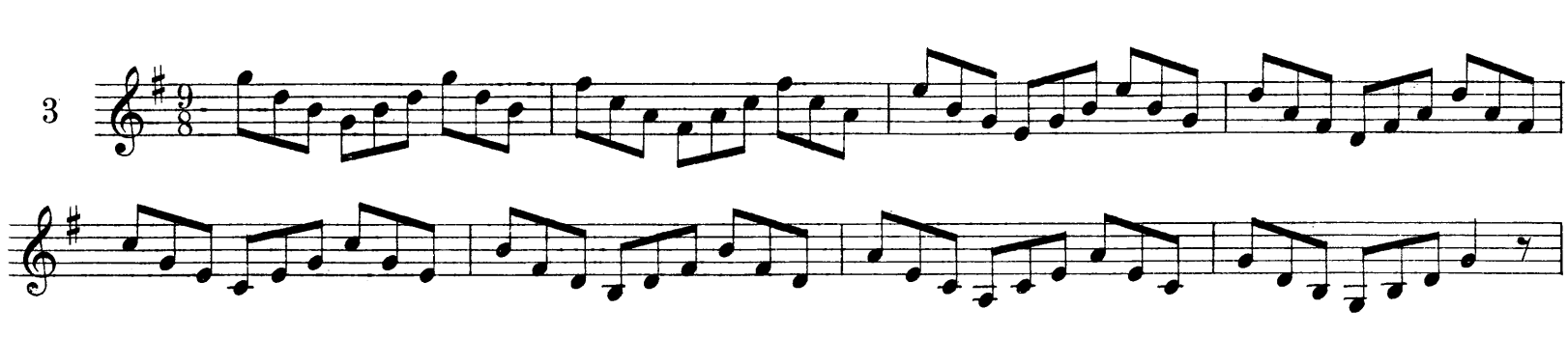
1





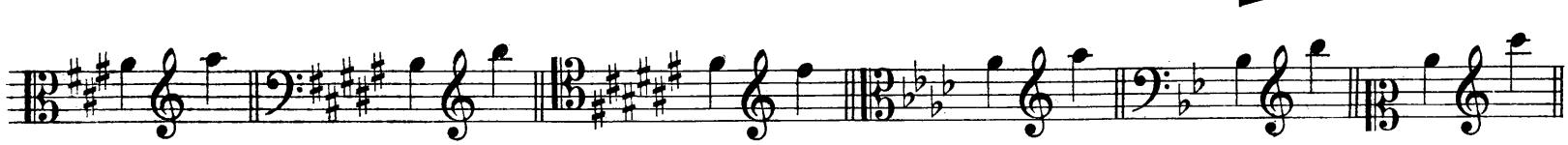
2

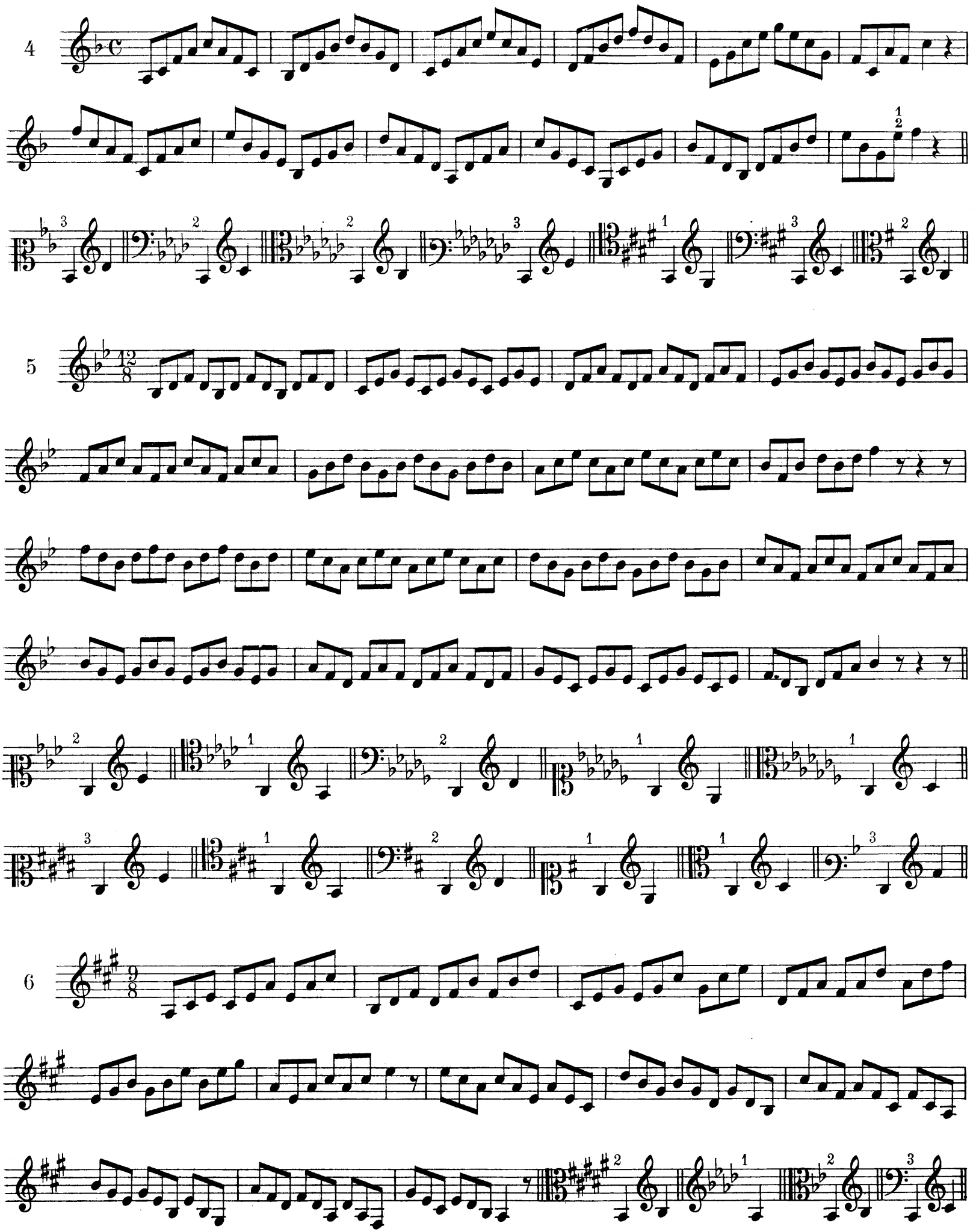


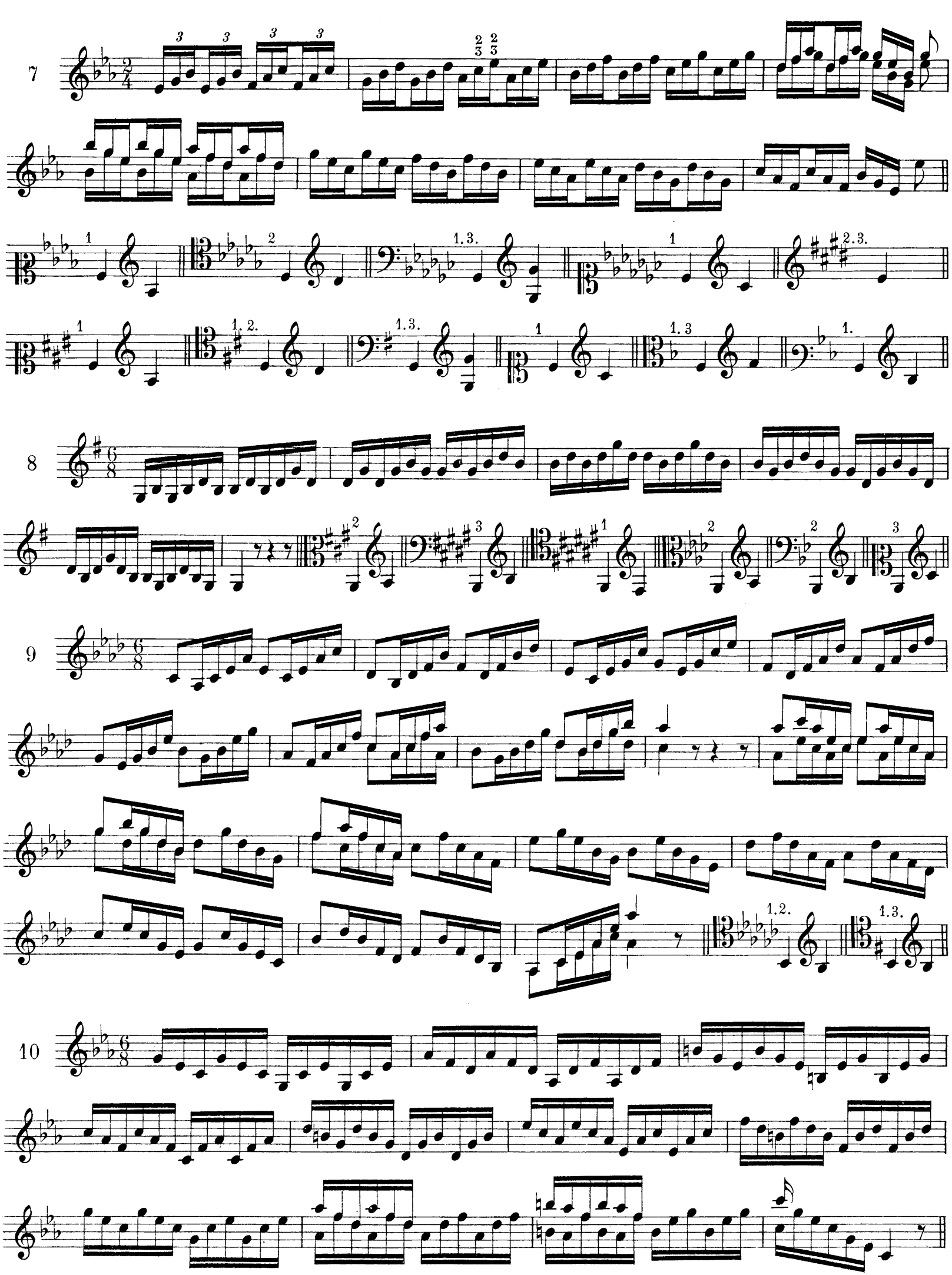


3

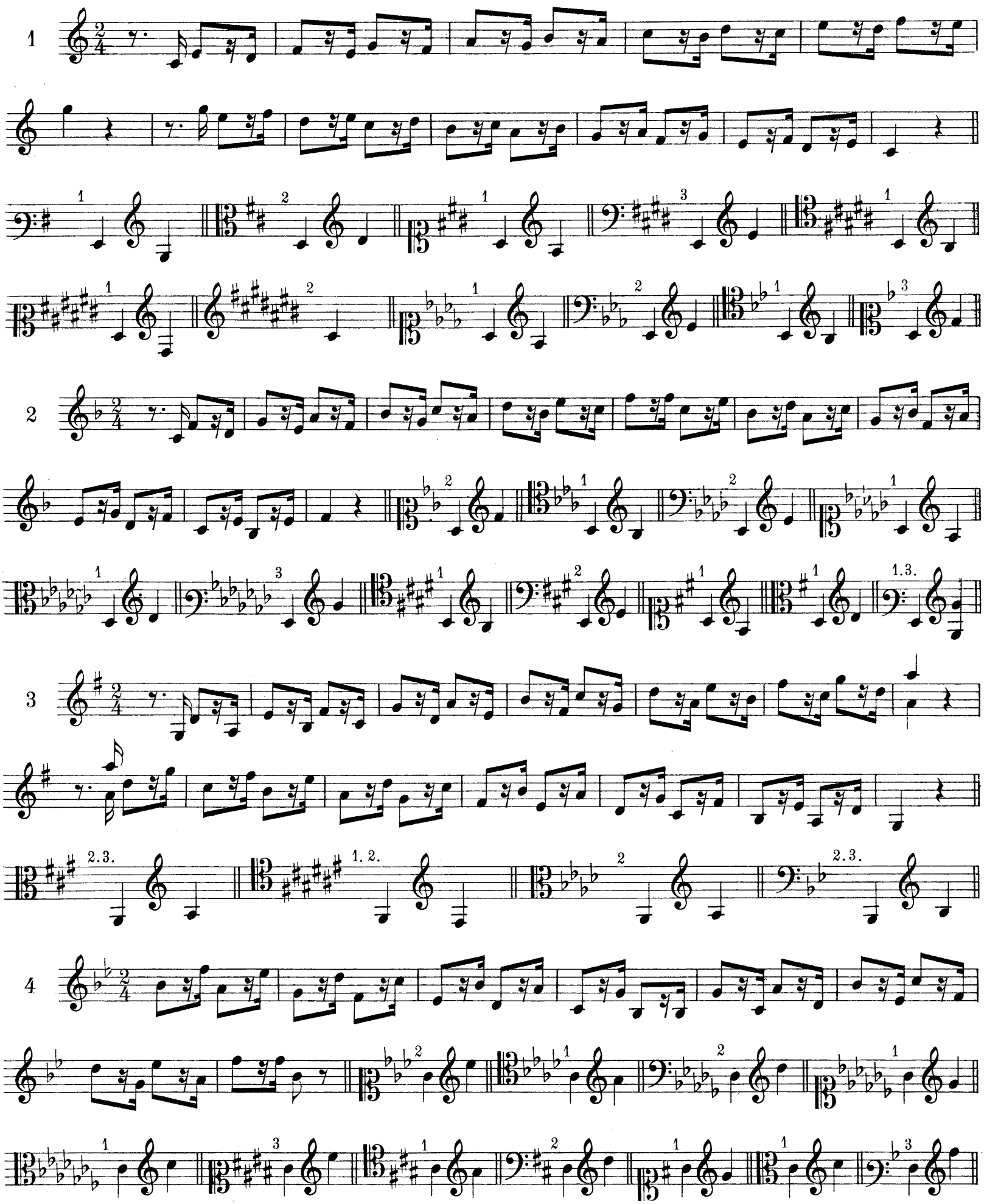


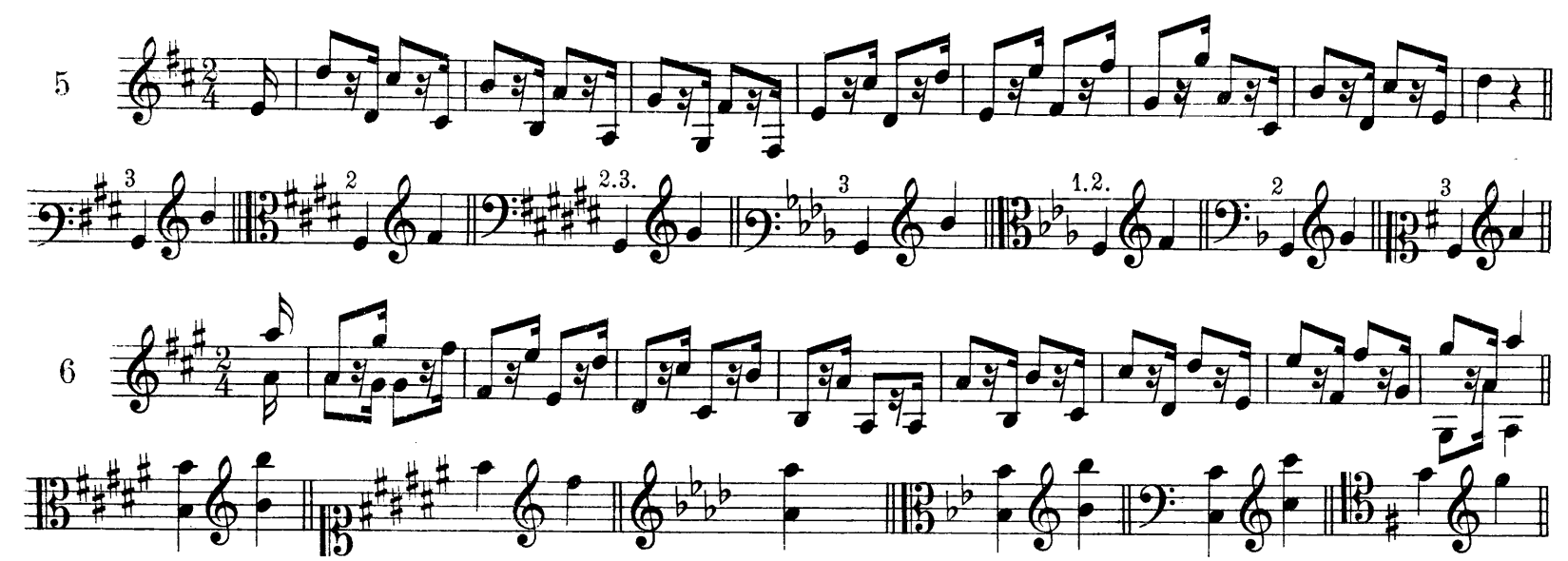






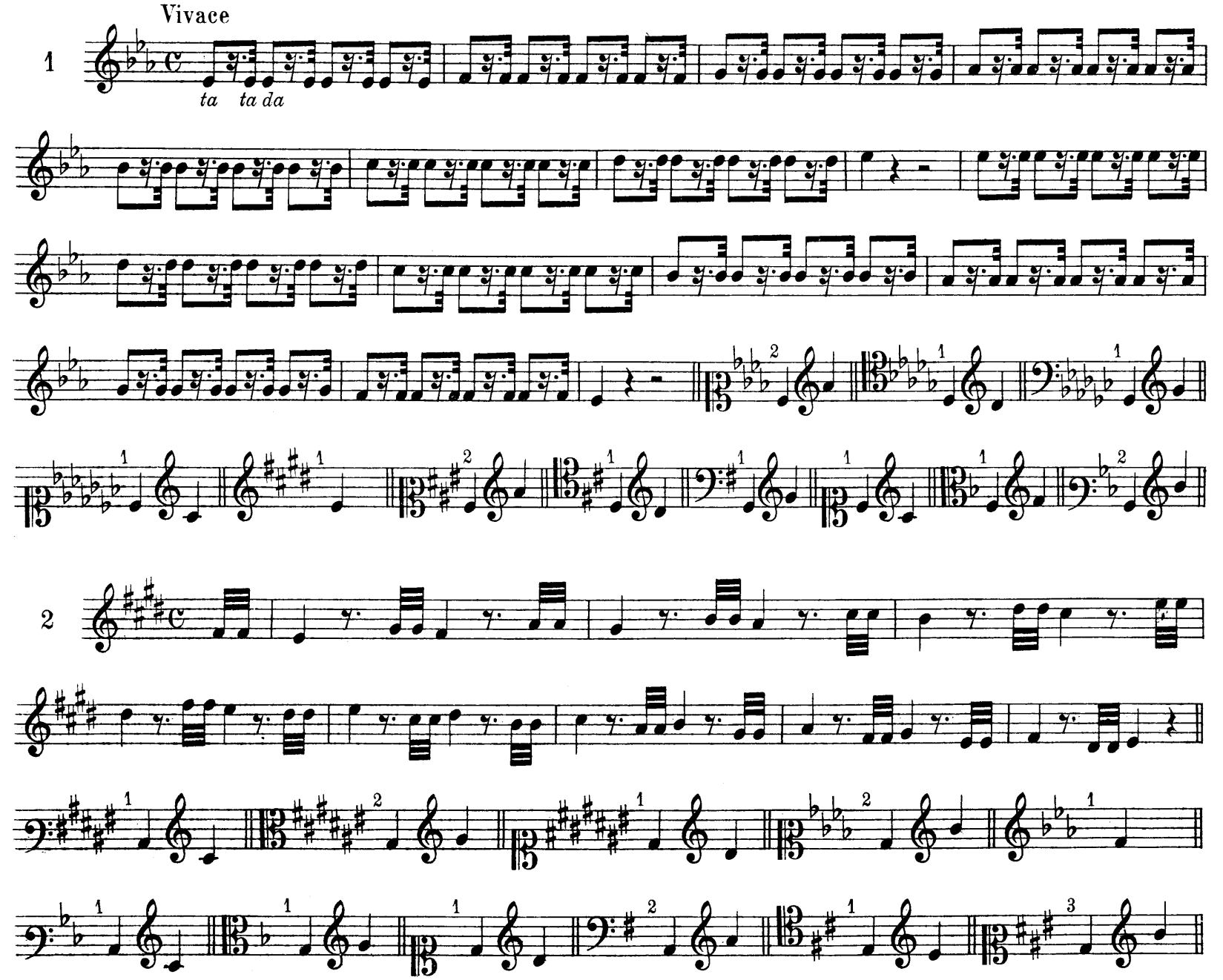
# SAUTS D'INTERVALLES

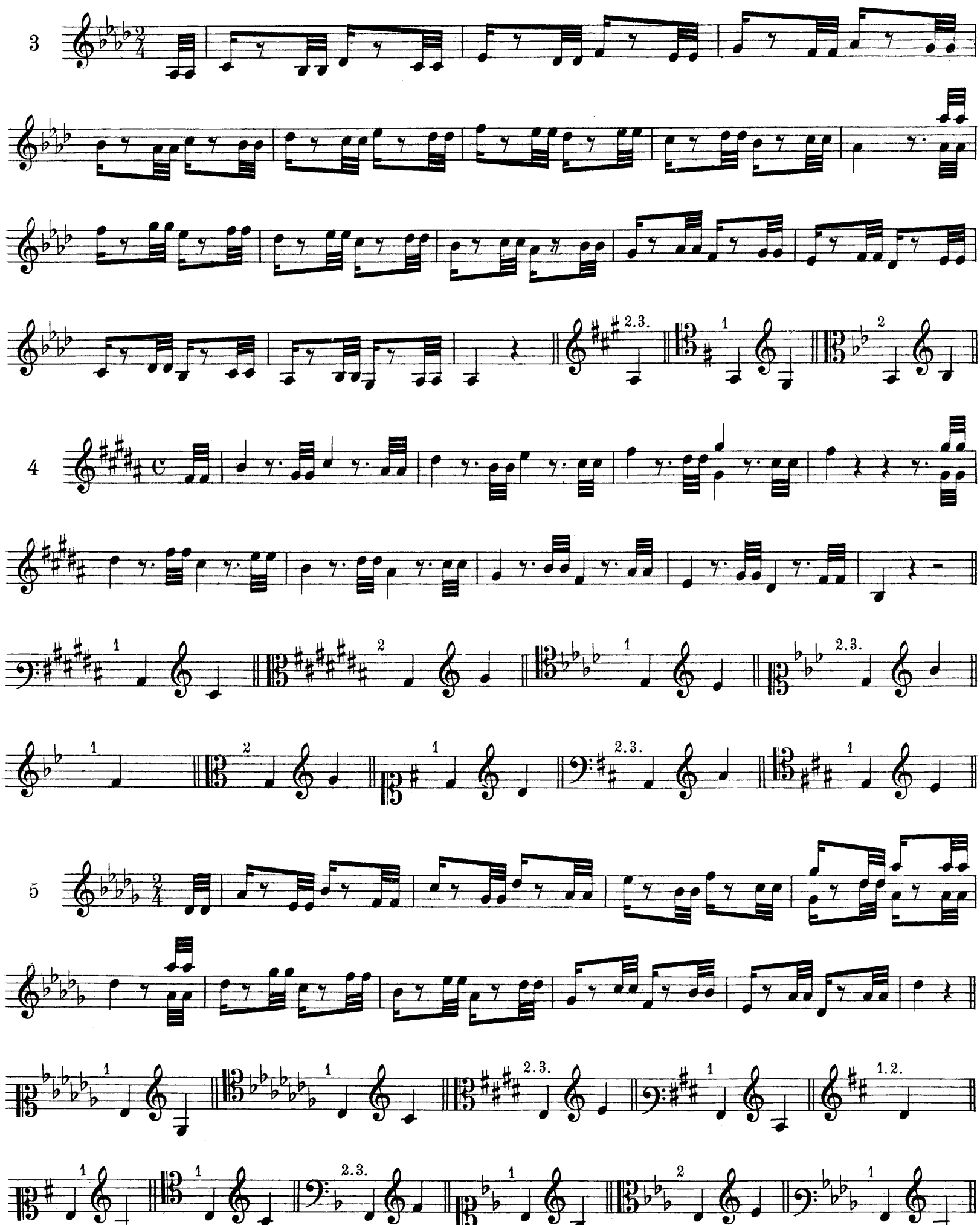


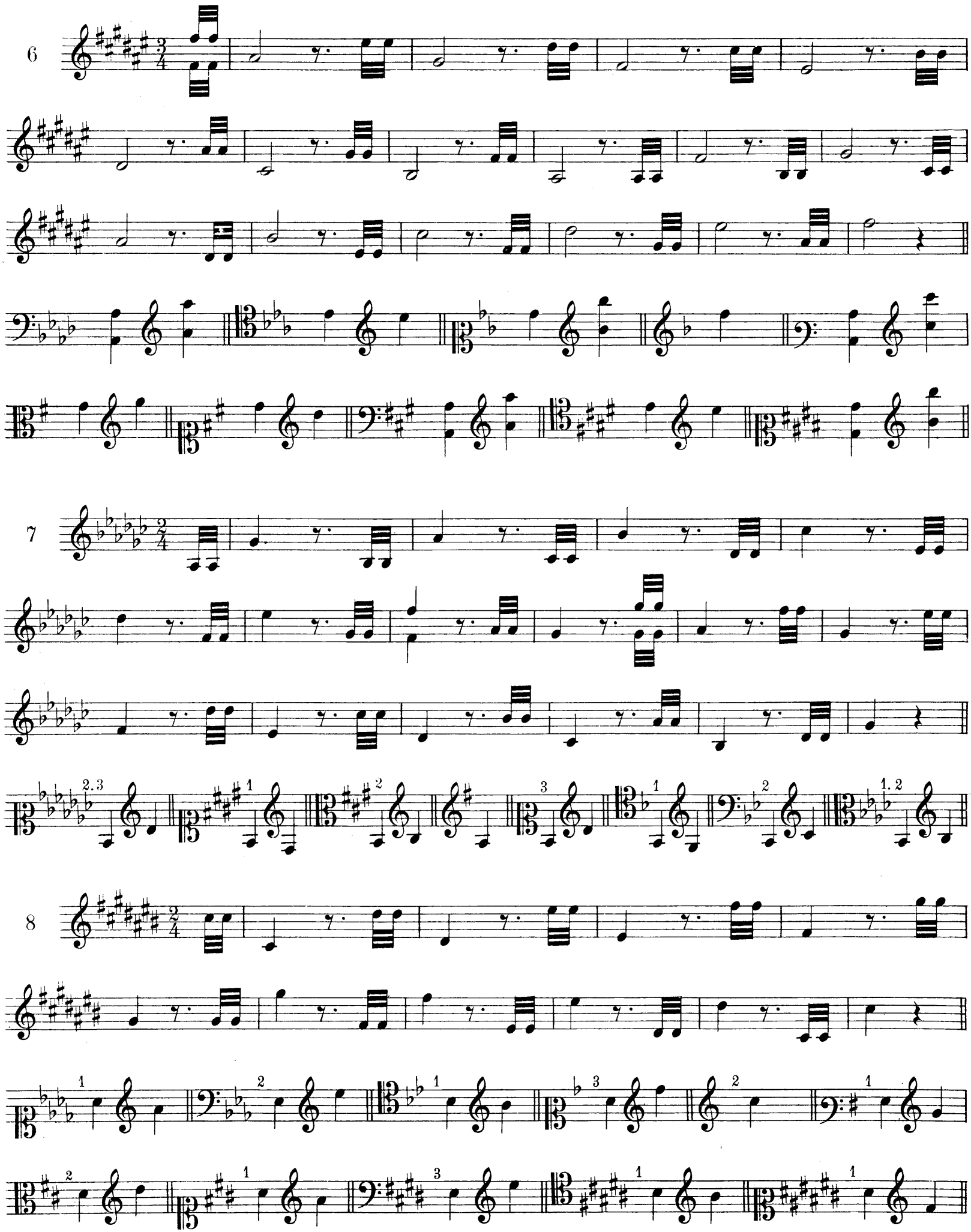


## NOTES RÉPÉTÉES ET SAUTS D'INTERVALLES

Emploi de l'articulation exceptionnelle signalée dans le texte: *ta da.*



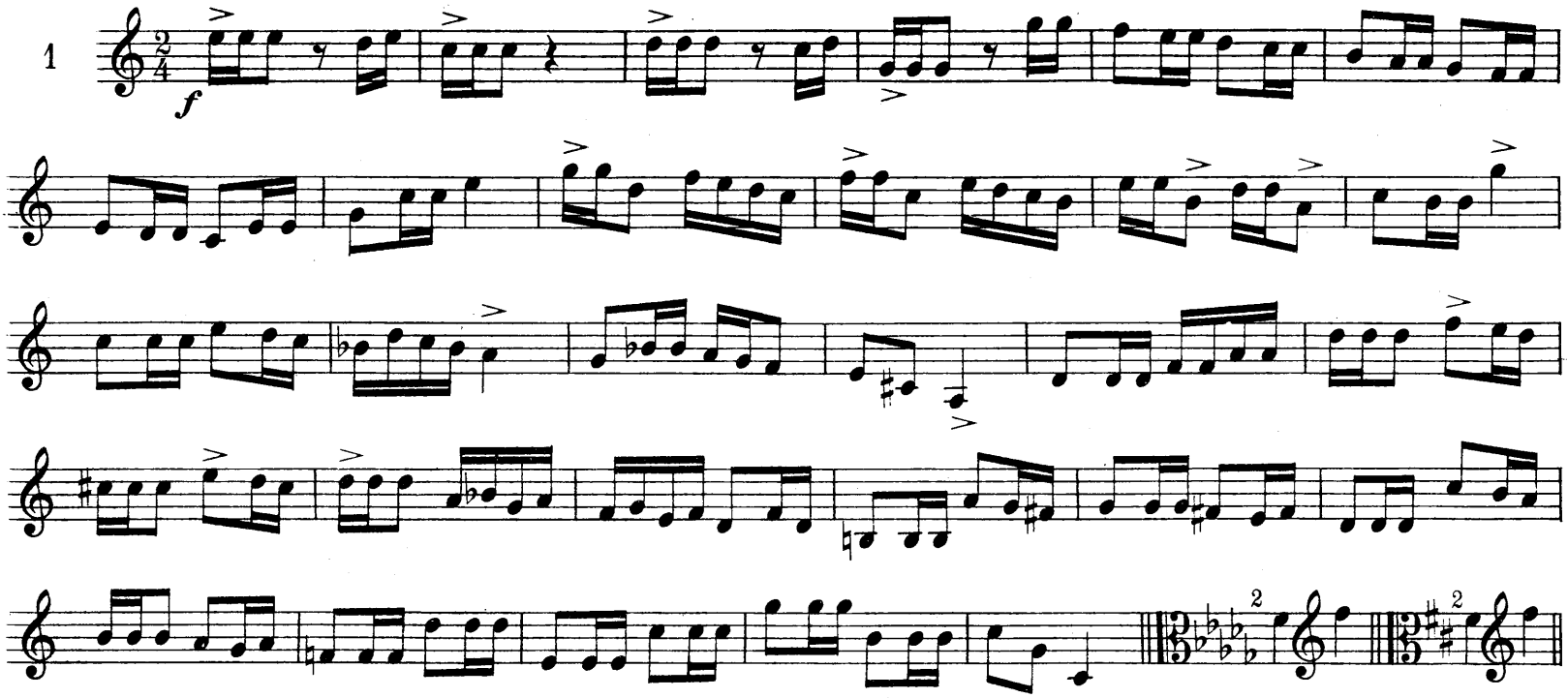




# ETUDES DIVERSES

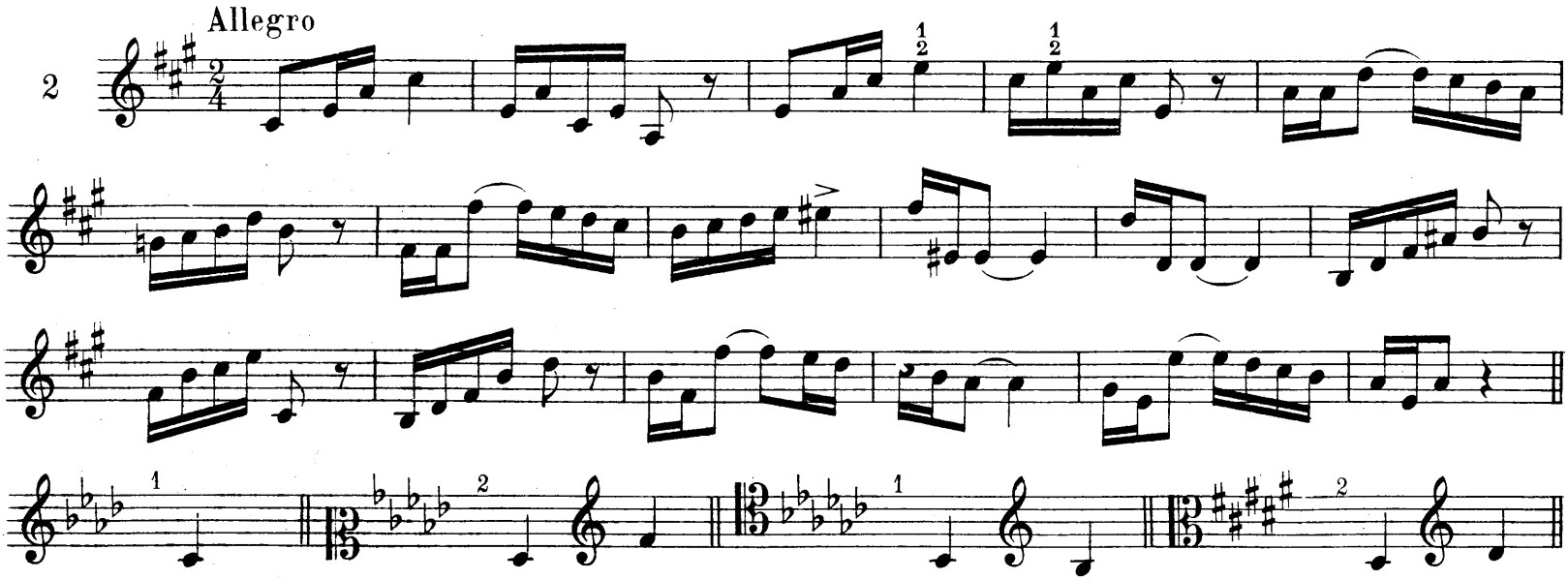
Allegretto

1



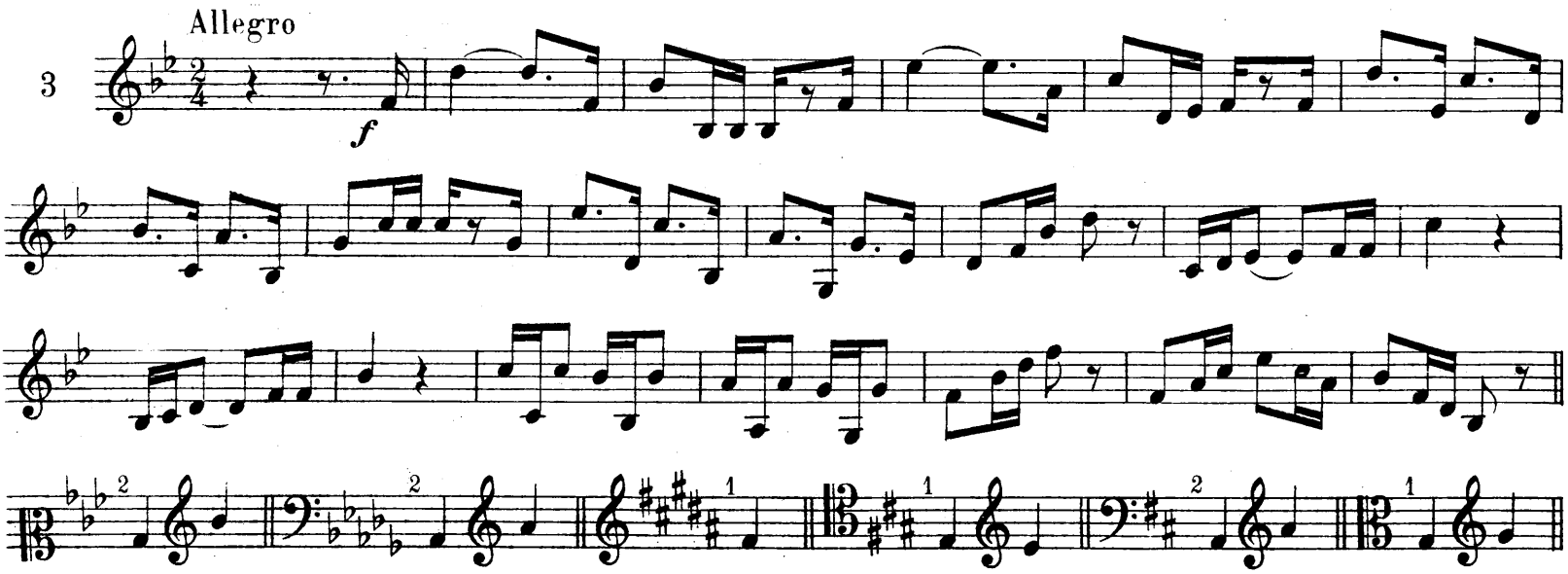
Allegro

2



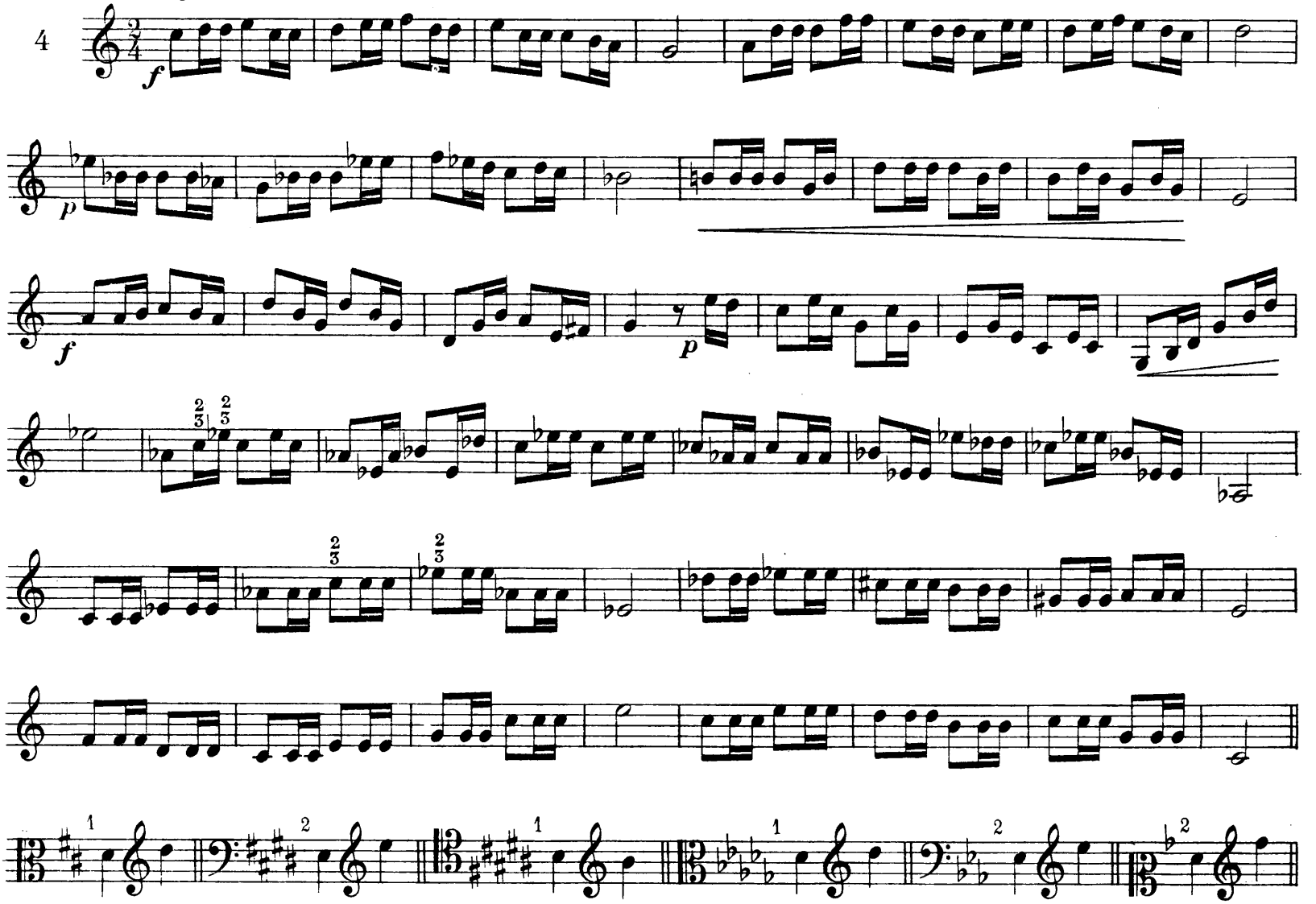
Allegro

3



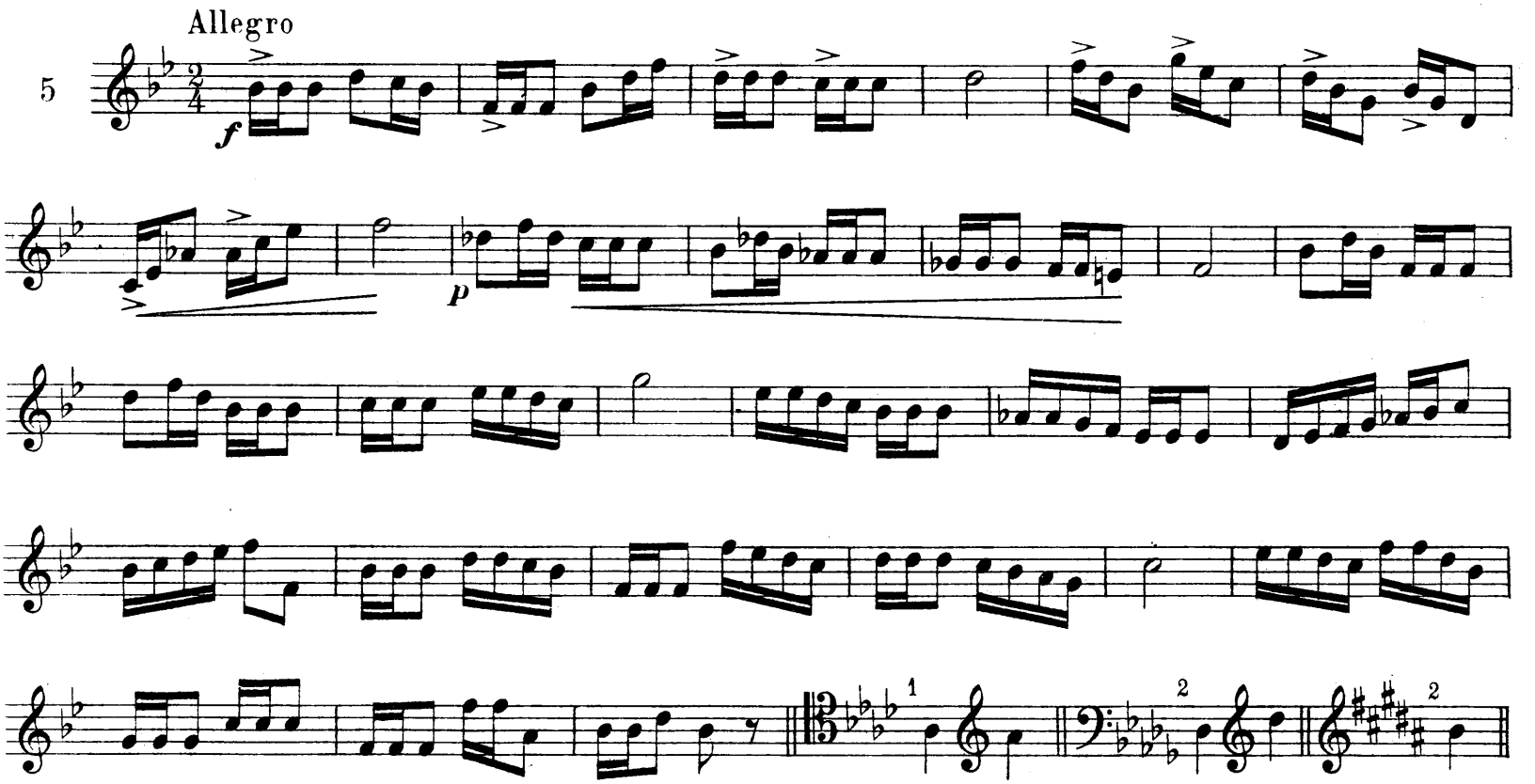
Allegro

4

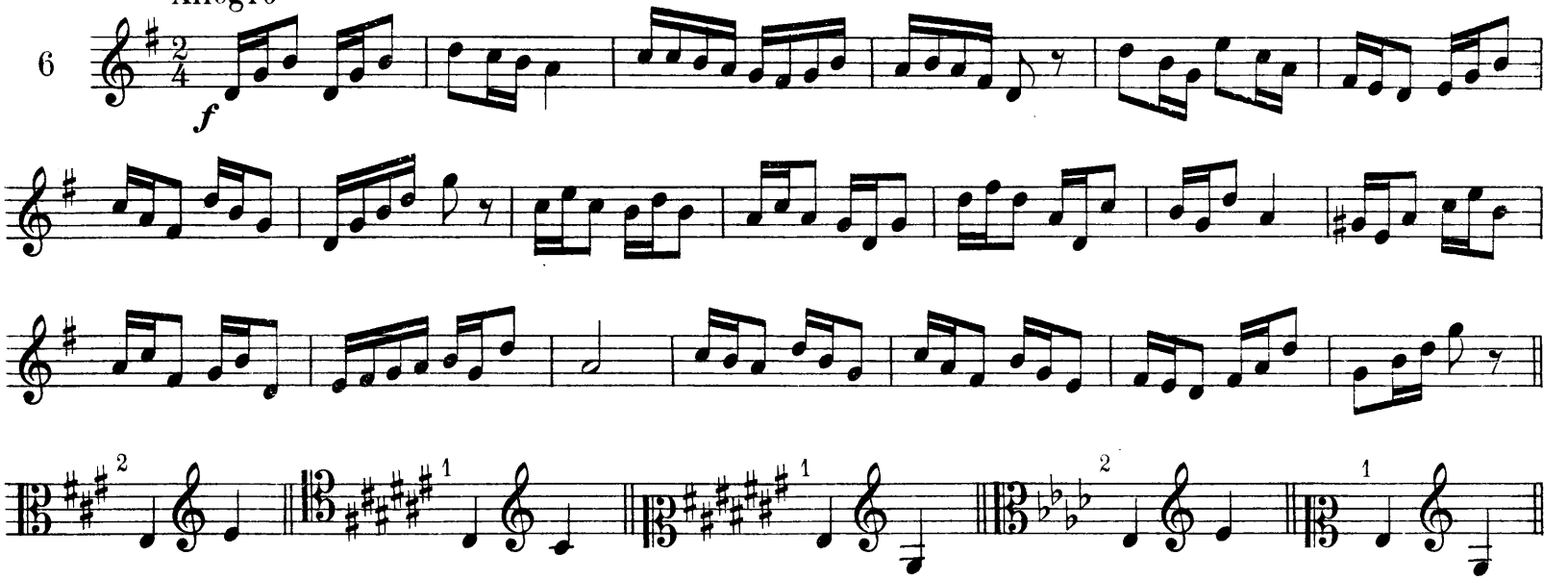


Allegro

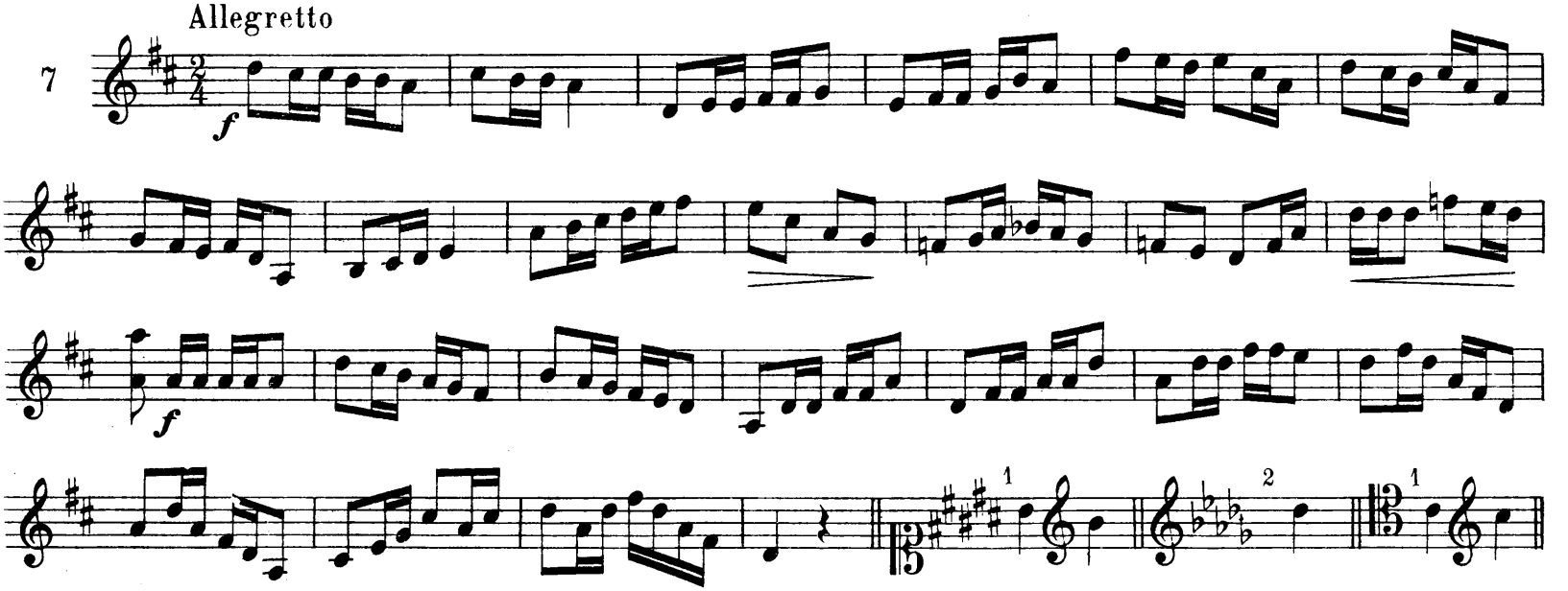
5



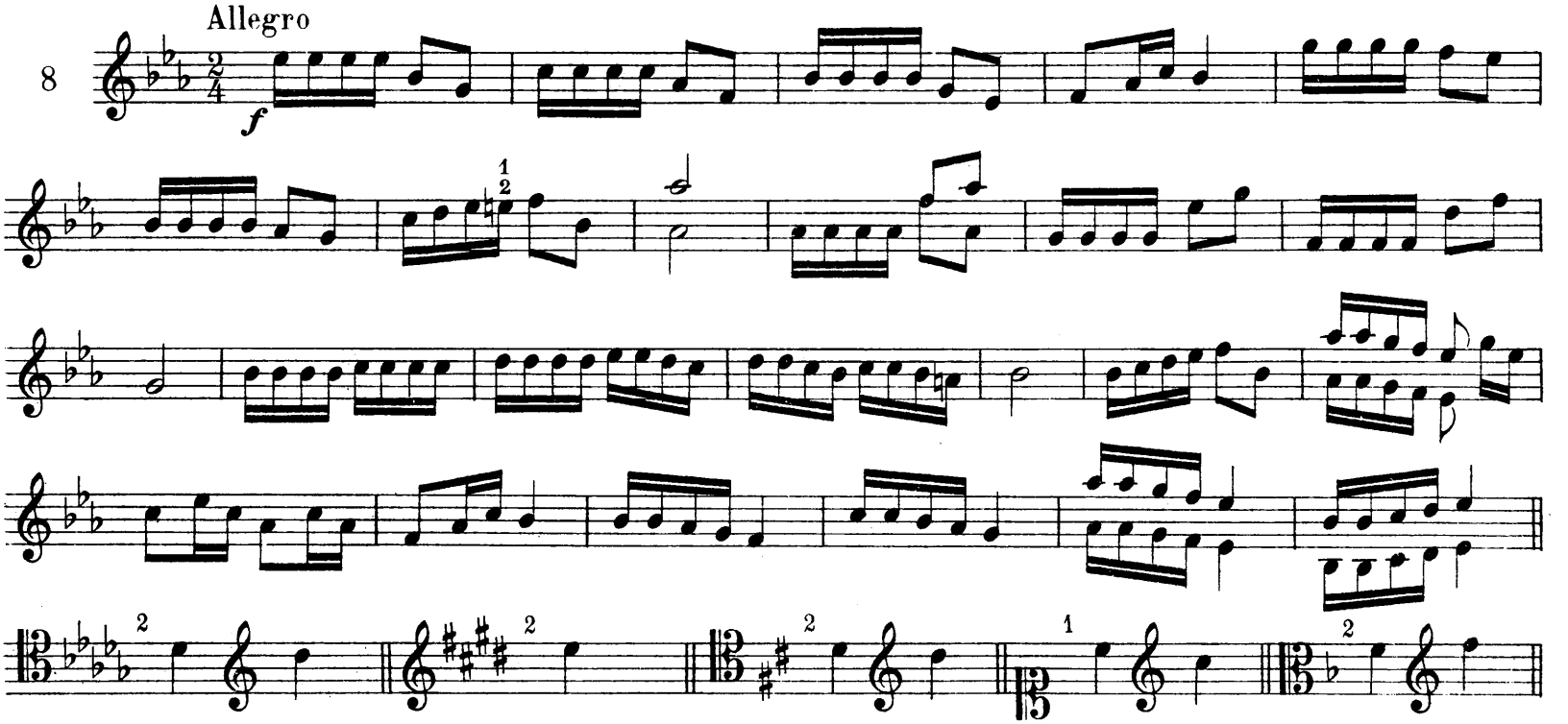
6 Allegro



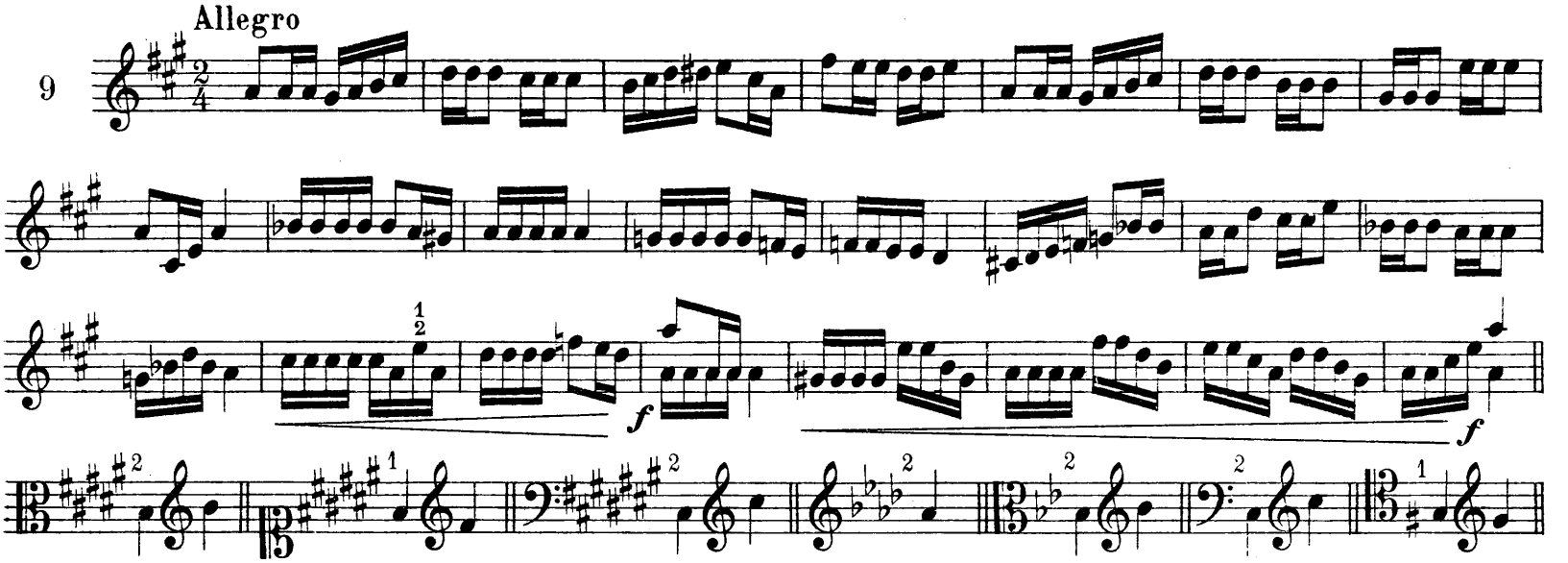
7 Allegretto



8 Allegro

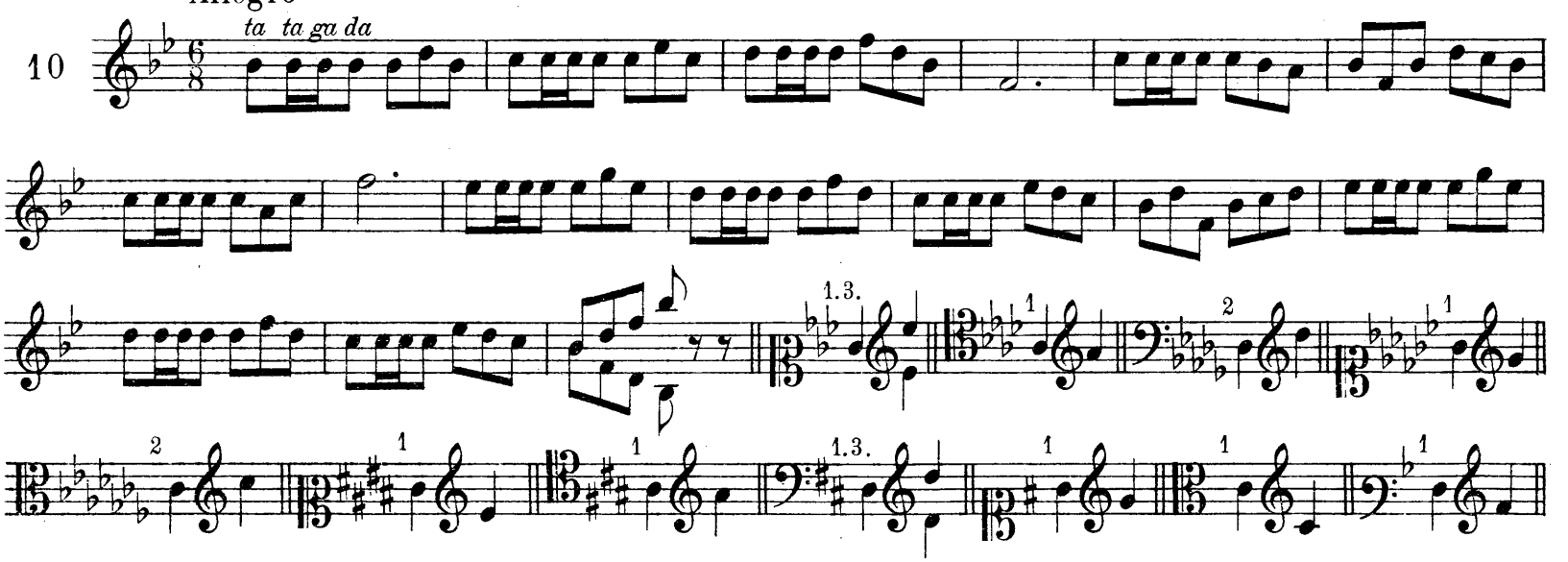


9 Allegro

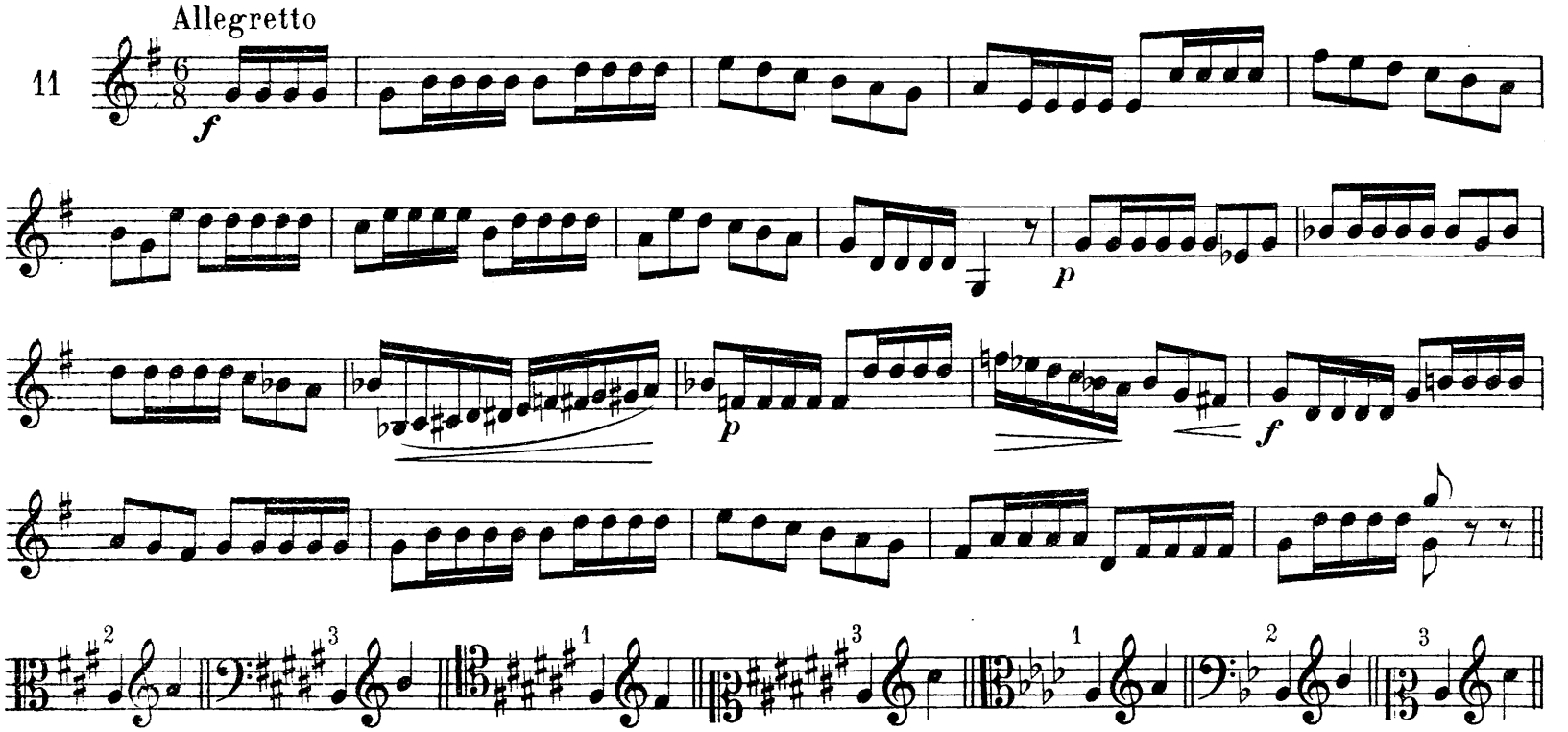


Emploi de l'articulation exceptionnelle *ta ga da.*

10 Allegro *ta ta ga da*

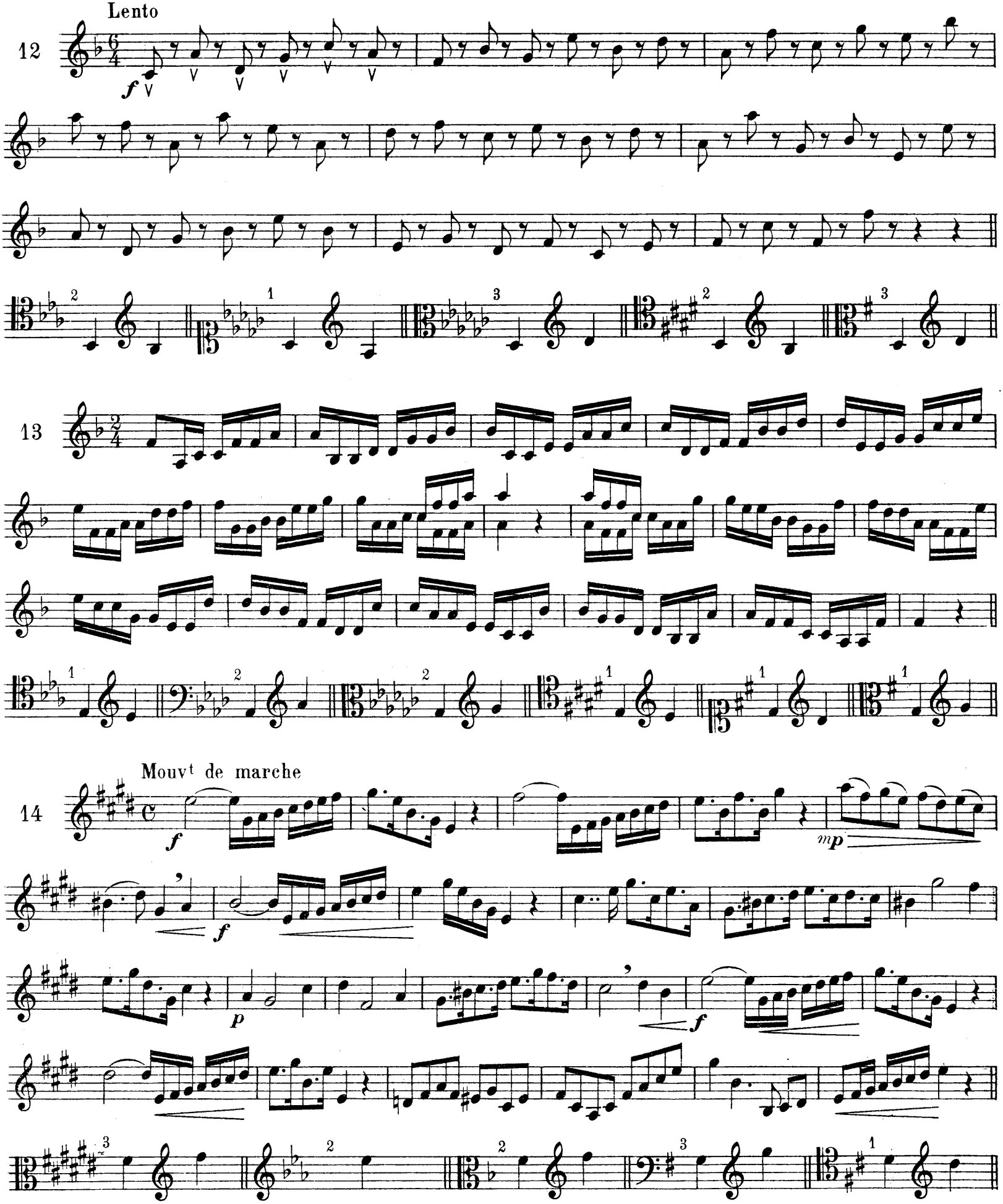


11 Allegretto

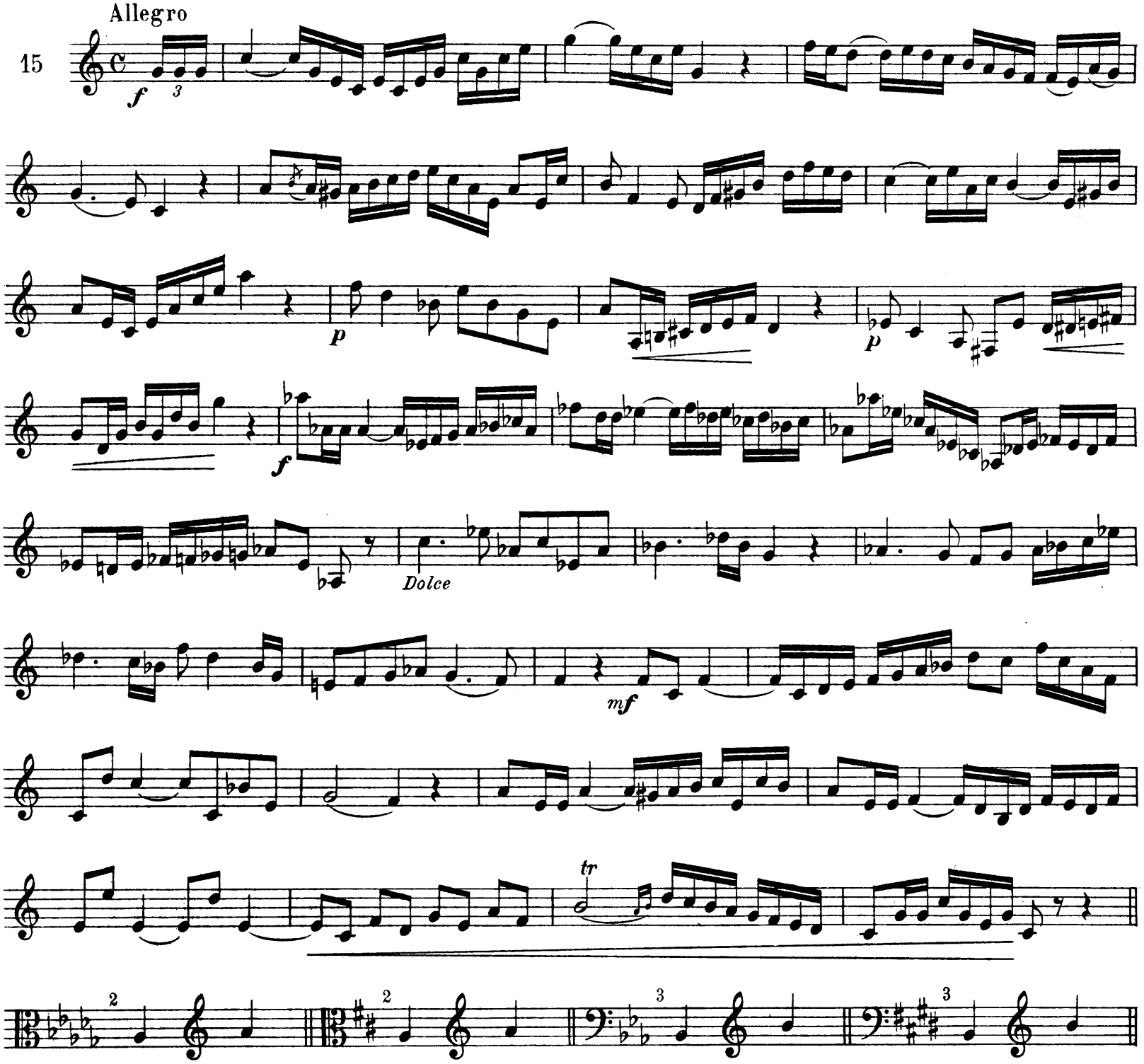


# EXERCICE POUR LA NETTETÉ DE L'ATTAQUE

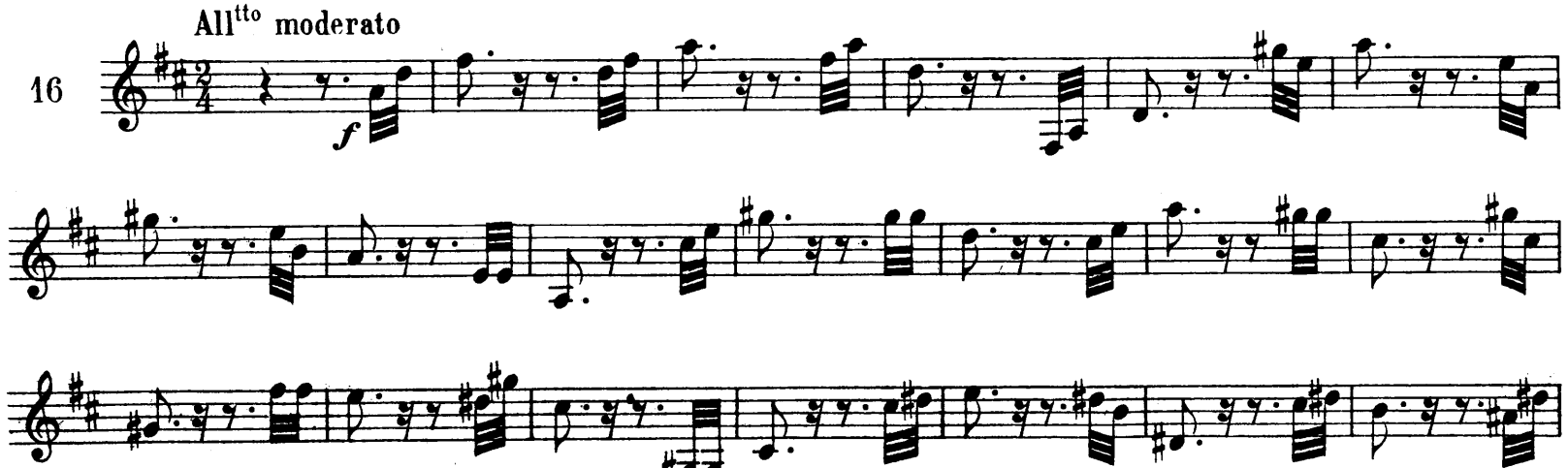
## DEUXIÈME DEGRÉ



15 Allegro




16 All^tto moderato



Presto

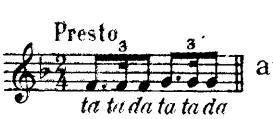
17

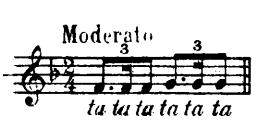
*ta ta da*

*f*

FIN

D. C.

Exceptionnellement et à cause de la vitesse, on prononcera 

au lieu de 

qu'il faudrait dans un mouvement modéré.

# ÉTUDES EN SONS TENUS

## SOLO D'ATHALIE

MENDELSSOHN

1 Lento

Tromp. en Mi b

*p*

2 Très lent

*p* *mf* *p*

## LE CALME PLAT

SCHUBERT

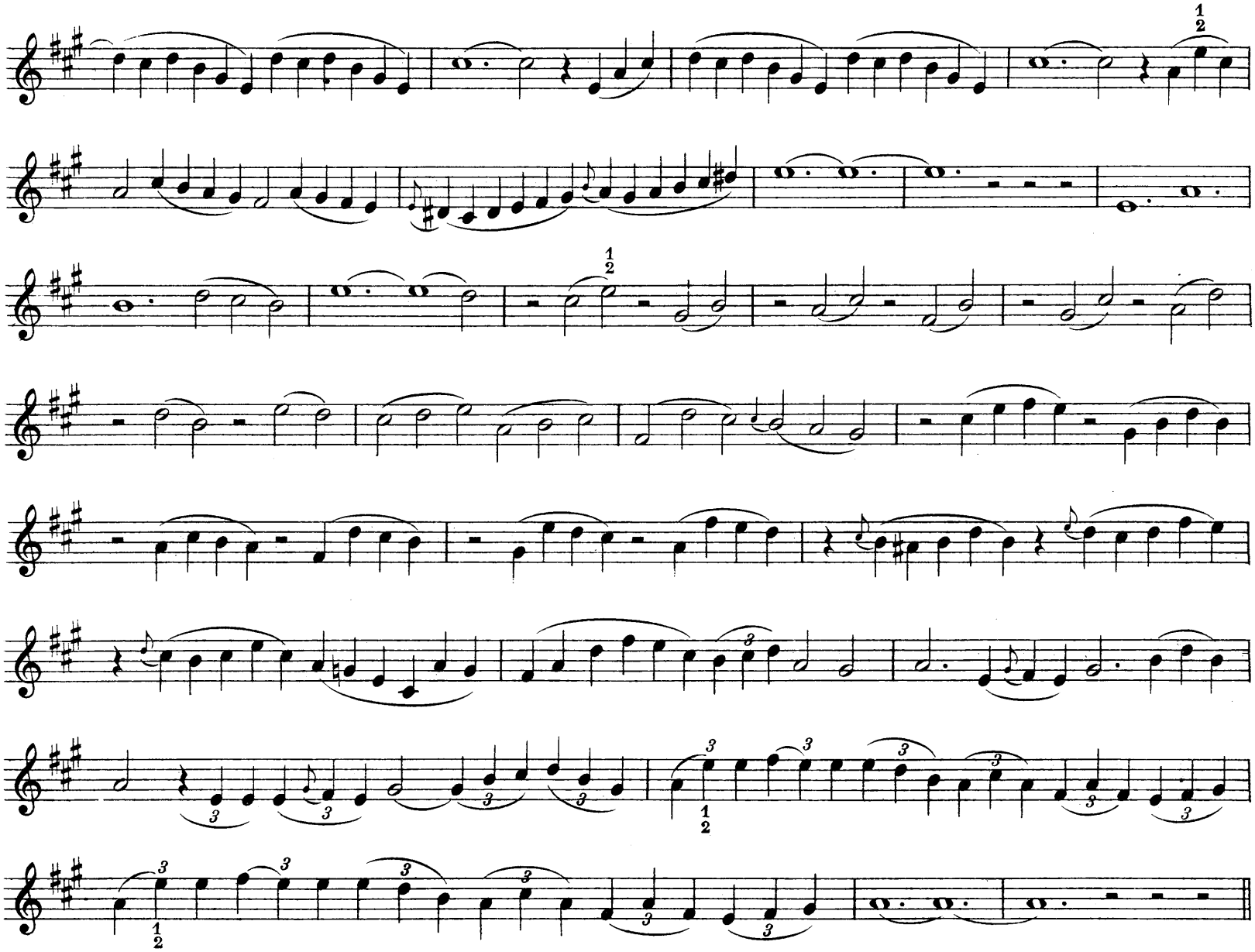
3 Lento

*p* *mf* Rall.

CHERUBINI

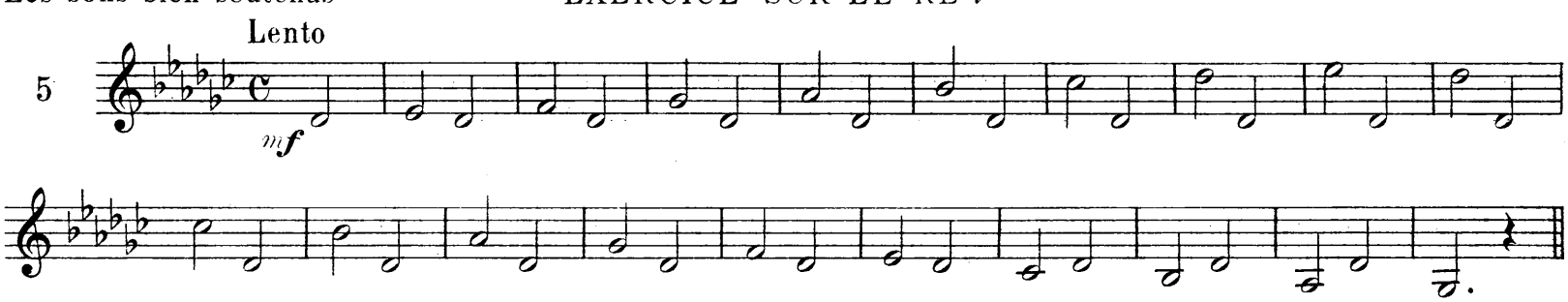
4 Lento

*mp*

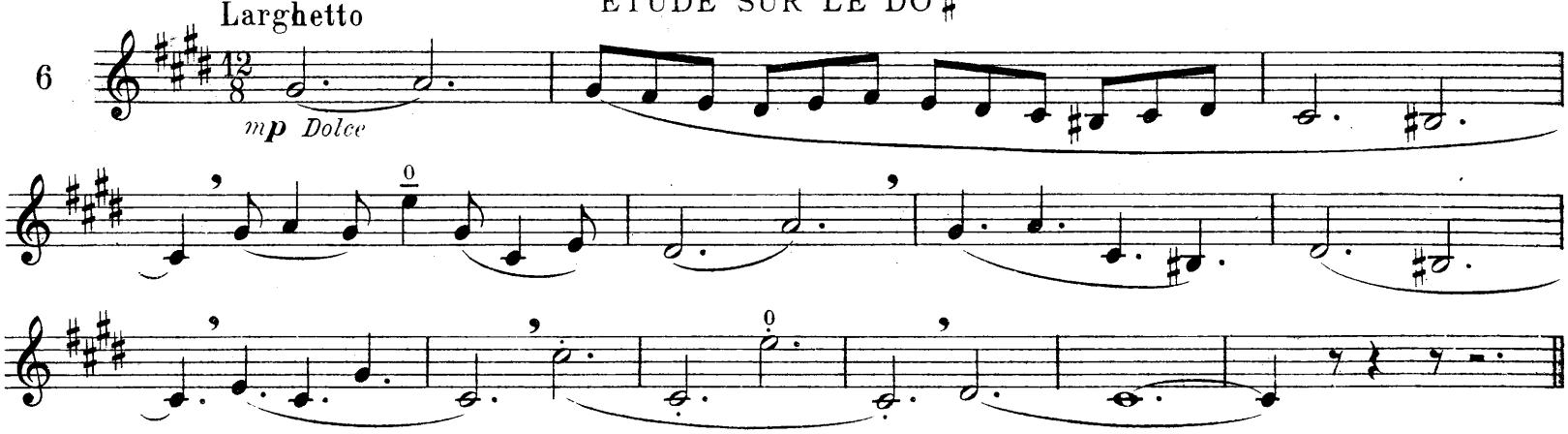


Les sons bien soutenus

## EXERCICE SUR LE RÉ ♭




## ETUDE SUR LE DO ♯



# TROISIÈME PARTIE

## TROISIÈME DEGRÉ

### PRÉPARATION DES LÈVRES. ÉTUDE DE L'ÉMISSION

Cet exercice devra être le premier de la journée, lors même que l'on ne pourrait faire autre chose.

Il se divise en deux parties: 1º émission des sons pianissimo; 2º émission des sons fortissimo progressivement. Le temps consacré à cet exercice peut varier énormement selon les dispositions des lèvres. Il peut être de dix minutes pour les deux genres d'émission, mais dans les mauvaises dispositions la bonne préparation peut exiger un temps beaucoup plus long. La durée est alors illimitée et peut se prolonger jusqu'à une heure, une heure et demie et même davantage. Dans ce cas, on prend des repos importants pendant cet exercice. Après celui-là, le plus utile est celui des sons filés que l'on peut faire à quelque moment que ce soit de la journée d'étude, mais que nous croyons préférable de faire généralement après le repos qui suit l'exercice des émissions.

Pendant ce dernier exercice, les repos mesurés écrits doivent être rigoureusement observés, mais ils peuvent être prolongés sans inconvénients. L'essentiel est qu'ils soient exactement mesurés afin qu'il n'y ait aucune hésitation dans les émissions. Chaque son devra être obtenu pianissimo (le plus possible) ou recommencé jusqu'à ce qu'on ait obtenu une amélioration sensible. La perfection se réalisera un peu chaque jour.

Il ne faut pas se préoccuper, au début surtout, de la production du son, et il faut continuer à n'employer que le moyen par lequel on désire l'obtenir. Il faut tâcher de poser tous les sons avec douceur et non les frapper.

Le but principal de l'étude de la trompette est de parvenir à jouer avec facilité (relative) ou, pour mieux dire, avec le minimum d'effort et de fatigue, et ce n'est que par l'étude de l'émission des sons que l'on peut y parvenir.

Il faut prononcer la syllabe *ta* avec netteté et douceur, sans aucune raideur, de la façon la plus simple (moins la voix naturellement) comme si l'on ne voulait pas obtenir le son. Après quelques tentatives de ce genre, séparées par les repos écrits et mesurés, il finit par se produire, pour ainsi dire, malgré soi. Dès ce moment, les lèvres ont acquis la souplesse nécessaire et l'on n'a qu'à continuer l'exercice jusqu'à la limite que l'on se propose d'atteindre dans l'aigu. Cette limite doit être à peu près fixée à l'avance et basée sur la force de l'élève.

Par ce moyen, le souffle étant bien dirigé et bien employé par l'action des lèvres, ne se dépense qu'au profit du son qui en a plus de netteté, de pureté, de souplesse, de douceur et de puissance. On pourra, si on le juge utile reprendre le Nº 1 des émissions *pp* pour faire les émissions *mf* et *f* en supprimant un certain nombre de notes, de préférence celles qui se font à vide ou avec l'emploi d'un seul piston. Cette préparation en sons *f* est beaucoup moins longue que la préparation en *pp*. L'exercice de la préparation doit être fait avec les plus grands ménagements des lèvres. La résistance du son ne doit être vaincue que par le temps et non par l'impatience. Il faut répéter l'émission sur une même note autant de fois qu'il est nécessaire.

Ne pas oublier d'ôter l'embouchure des lèvres dès que le son a cessé et de ne la poser qu'au moment de l'émission suivante, après avoir compté les silences écrits ou ceux que l'on voudra leur substituer.

A chaque résistance trop persistante, prendre un repos beaucoup plus long, non mesuré.

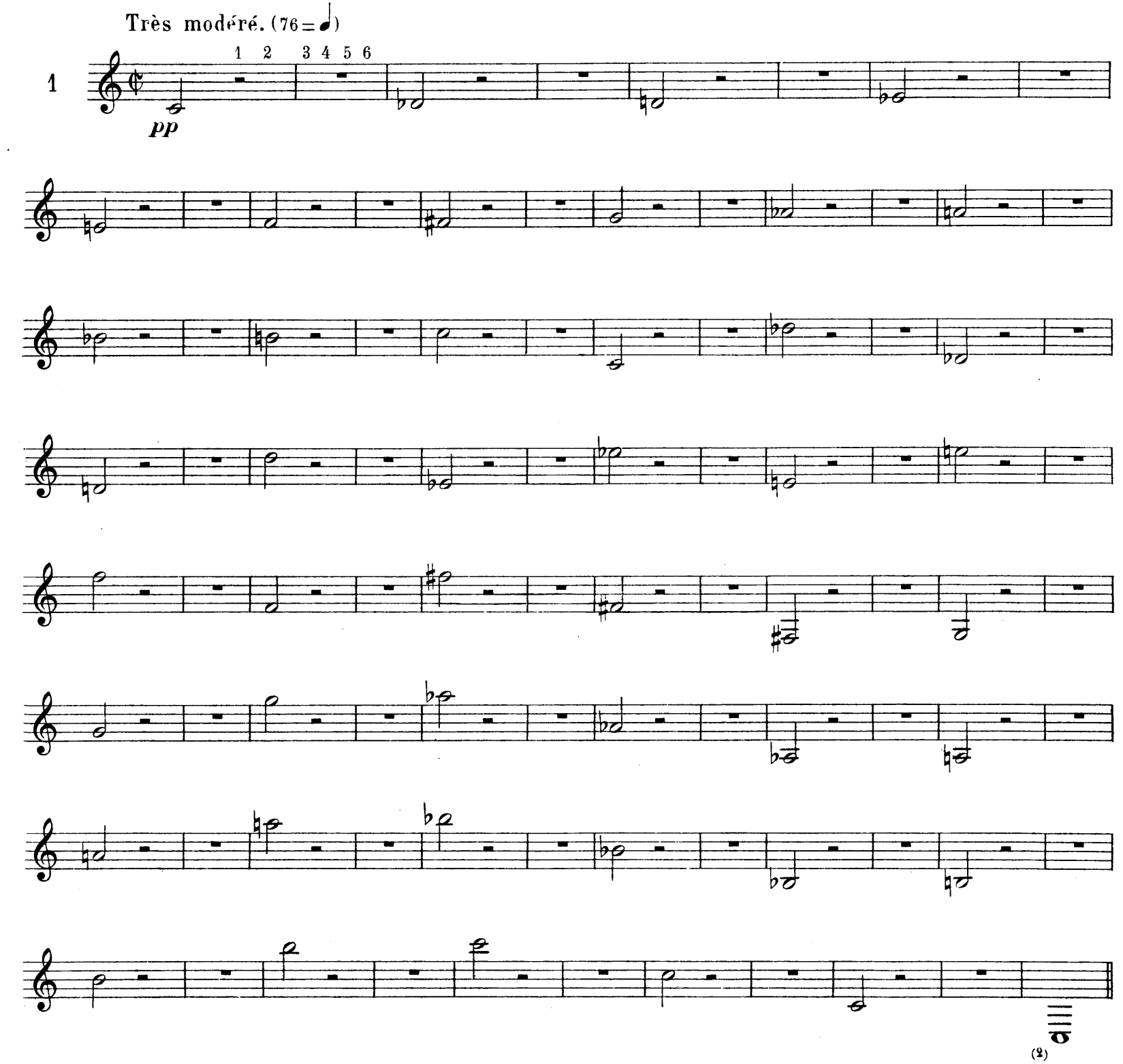
Après les deux genres d'émission, exercice des sons filés.

# PROGRAMME MOYEN DE PRÉPARATION

On pourra de temps en temps, si on en reconnait l'utilité, faire précéder l'émission de la blanche d'une, deux ou trois doubles croches sur la même note, soit en coup de langue simple, soit en coup de langue composé.

*Ex:* 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅗𝅥 ou 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅗𝅥 ou 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅗𝅥

Répéter autant de fois qu'il est nécessaire chaque émission imparfaite avant de passer à la note suivante. De même pour le N° 2 et les suivants.[1]



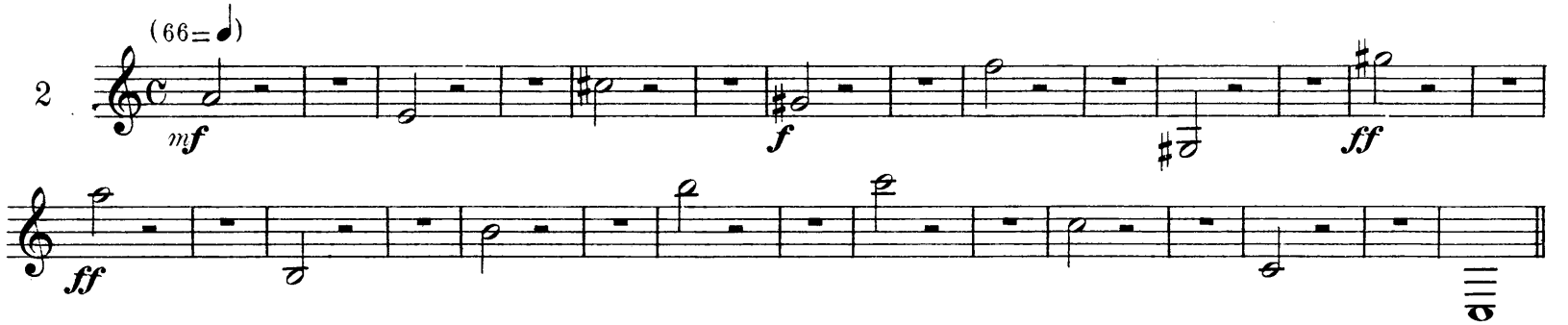

(1) *Oter l'embouchure après chaque émission et compter scrupuleusement les silences par temps.*

(2) *Dans ces exercices, ne pas trop insister pour faire sortir l'*Ut *grave.*

## ÉMISSIONS A PLEIN SON

depuis *mf* en crescendo jusqu'à *ff*

Ce numéro 2 devra toujours terminer l'exercice de préparation de quelque numéro que ce soit.

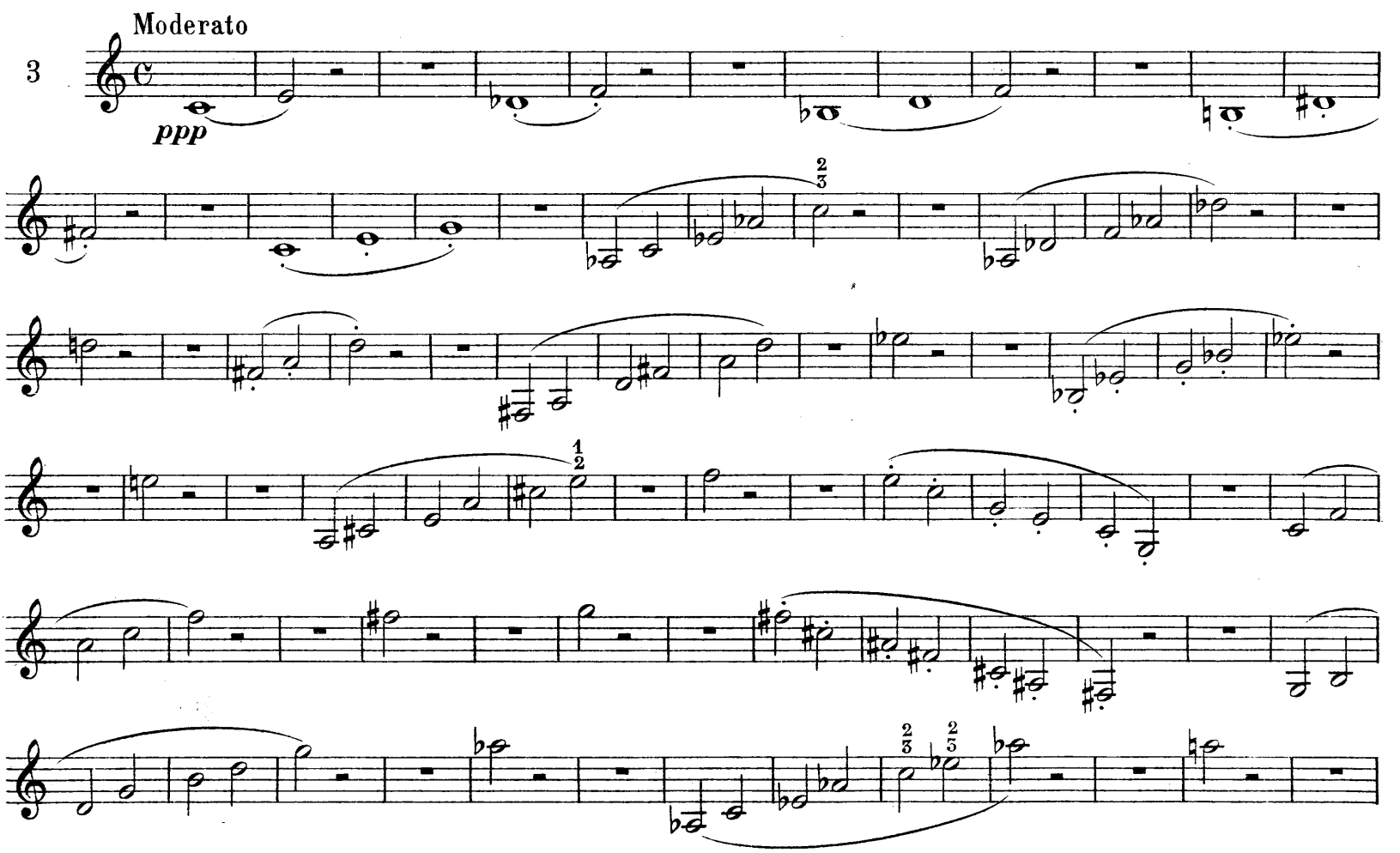


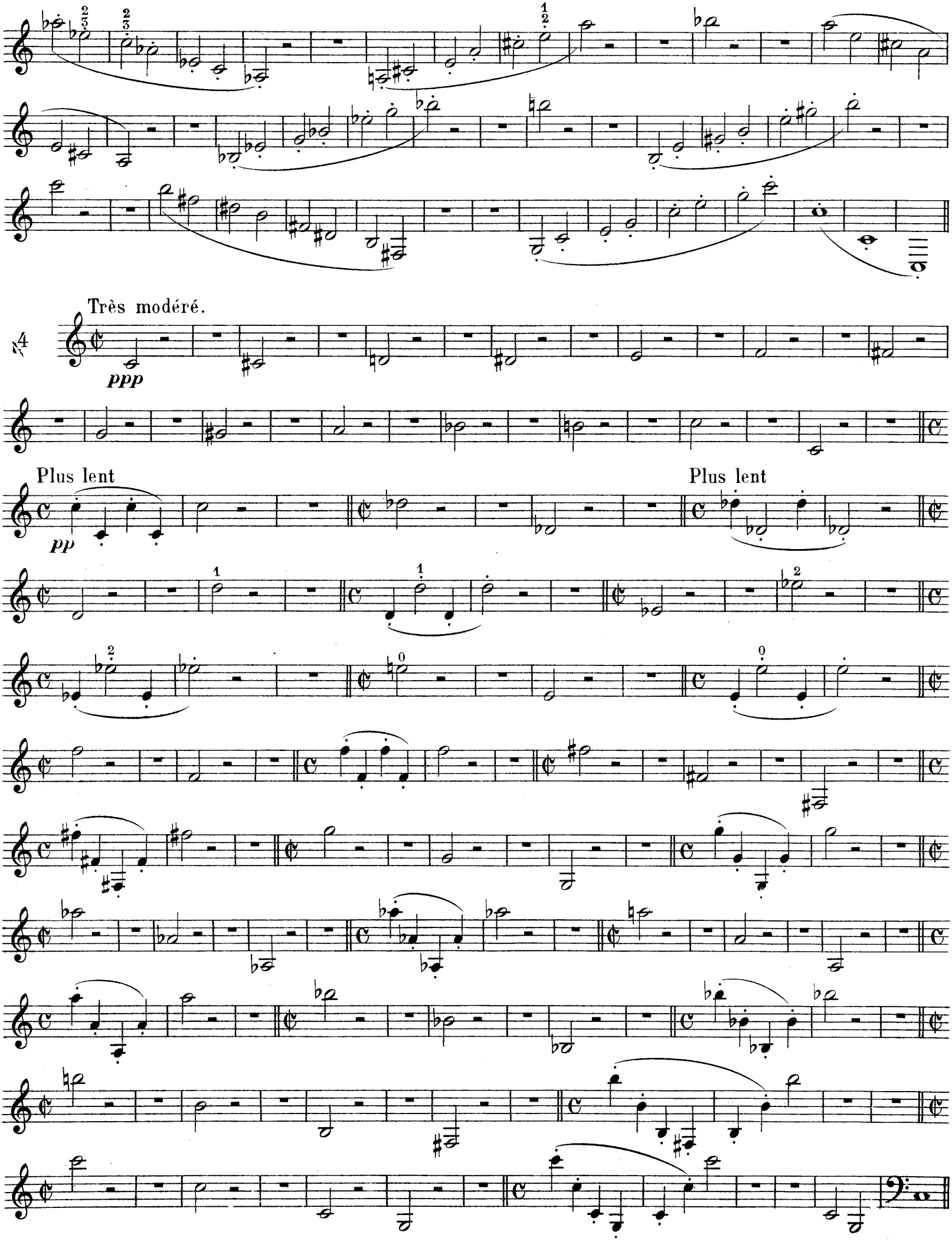

Ne pas oublier que le repos est aussi indispensable que l'action et que sa privation est aussi nuisible. C'est par les repos qu'il faut vaincre toutes les résistances. Ici, ils sont l'effet de la volonté et de la persévérance.

Lorsque, sur une note quelconque, le son ne se développe pas suffisamment par la seule souplesse des lèvres, quand il manque de pureté, d'ampleur, de douceur ou d'éclat, il faut revenir à la note chromatiquement inférieure et descendre ainsi, toujours chromatiquement jusqu'à celle qui donnera satisfaction sur toutes ces qualités; cette note formera le nouveau point de départ d'étude pour reprendre de nouveau l'ascension vers l'aigu. Si c'est dans le grave que réside la difficulté, il faut procéder inversement mais en observant le même principe graduellement progressif.

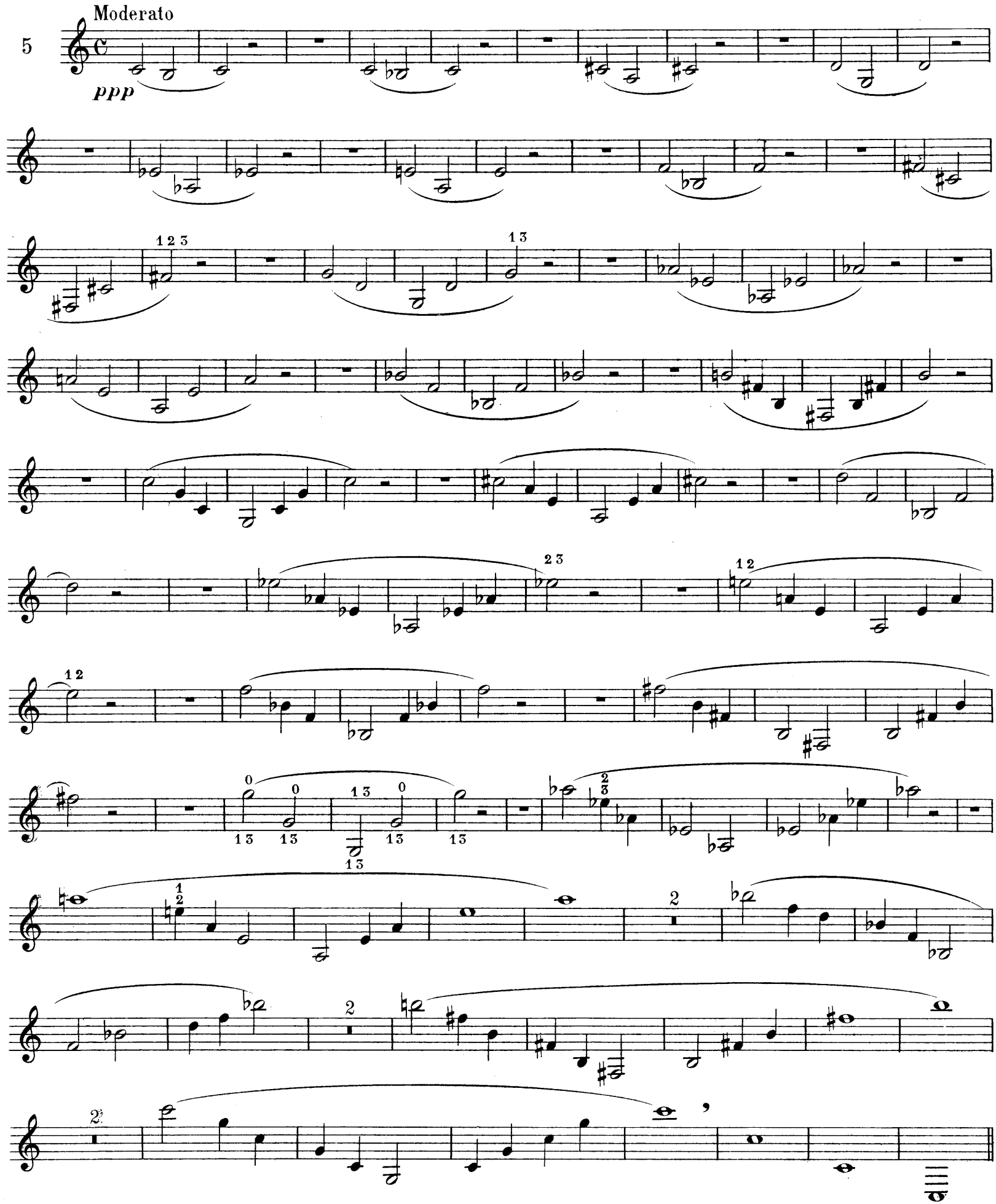
## PRÉPARATION EN SONS LIÉS ET DÉTACHÉS DANS LE SON ALTERNATIVEMENT

Cet exercice peut être substitué au numéro 1.

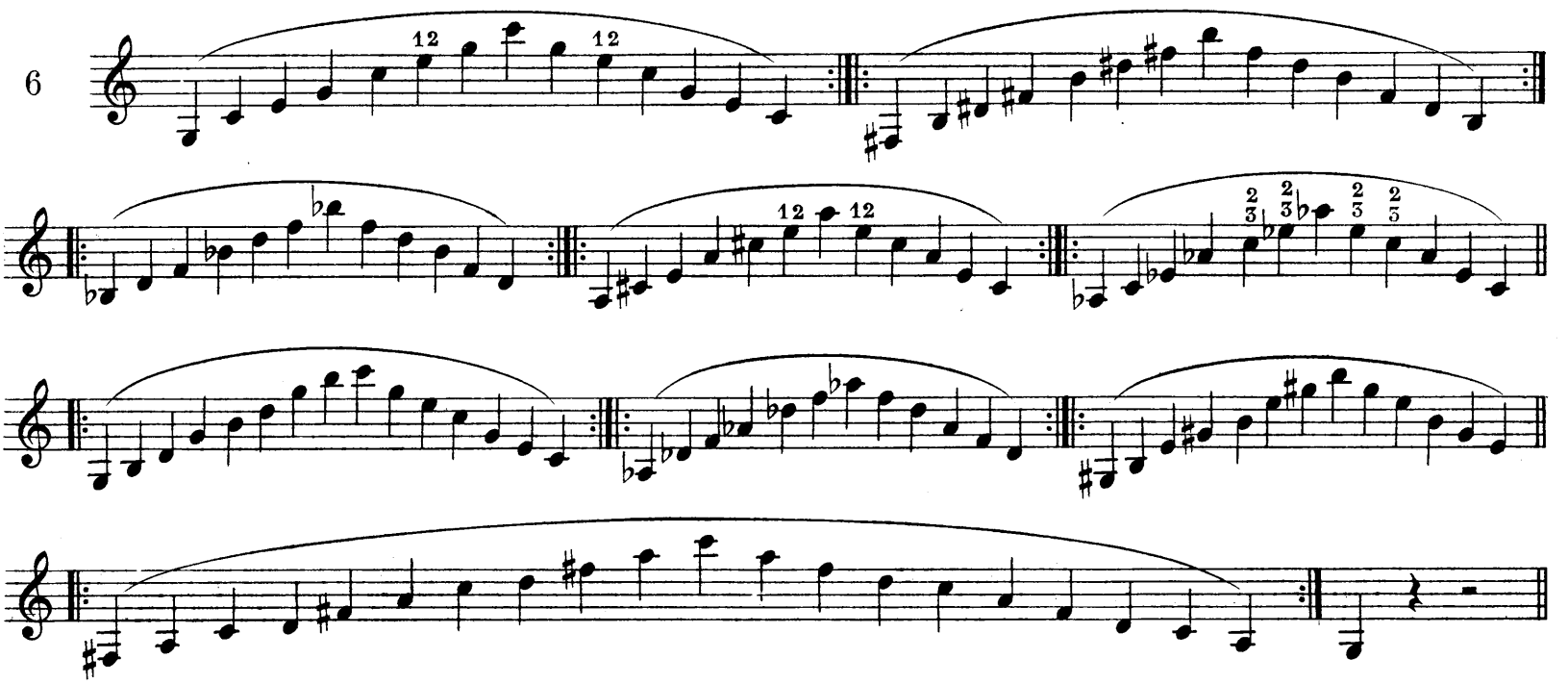



Très modéré.
ppp
Plus lent
pp
Plus lent

# AUTRE PRÉPARATION EN SONS LIÉS
# OU DÉTACHÉS DANS LE SON



## EXERCICE SUPPLÉMENTAIRE DE PRÉPARATION
## LIÉ OU DÉTACHÉ DANS LE SON

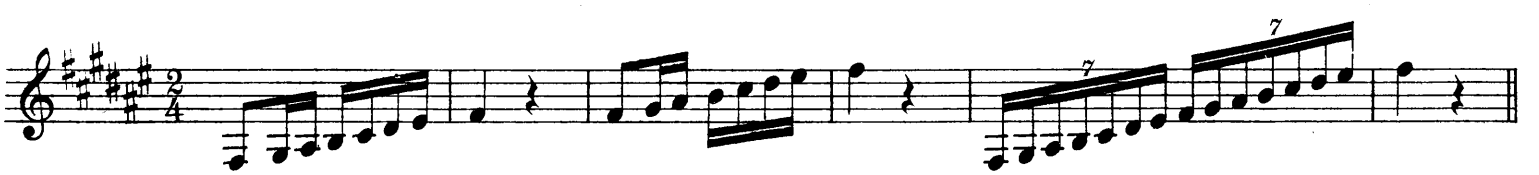



La durée des repos ne peut être fixée d'une façon absolue. Ce que nous en donnons n'est qu'approximatif et seulement pour servir de point de départ. Néanmoins, dans un exercice comme ceux ci-dessus, le repos de six temps est à peine suffisant entre chaque fragment, et dans bien des cas on aura intérêt à le porter à huit temps. Dans les préparations à fragments courts, six temps peuvent suffire en moyenne pour que les lèvres soient complètement reposées et aient repris leur entière liberté d'action tout en bénéficiant de leur action précédente.

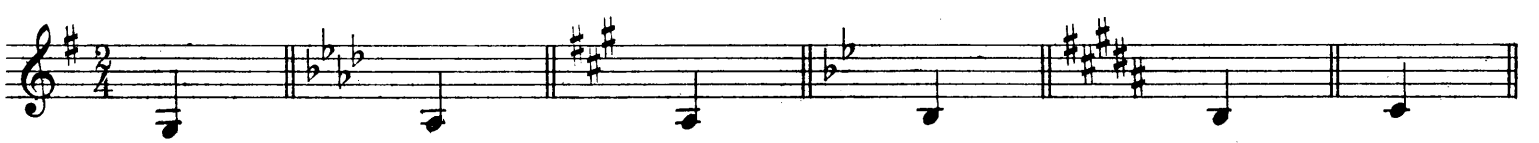
Par ce procédé on obtient des résultats inespérés au point de vue de tous les genres d'émissions en général et de la pince pour l'aigu en particulier. La preuve en est dans l'extension énorme que nous donnons parfois à nos exercices, que nous affirmons avoir été exécutés intégralement toutes les fois qu'on a eu la patience de suivre rigoureusement nos instructions.

Il va sans dire que cette extrême extension n'est pas donnée comme exemple aux compositeurs, mais seulement dans le but de faciliter l'exécution de leurs œuvres.

## GAMMES D'ENTRETIEN
## pouvant servir de préparation des lèvres



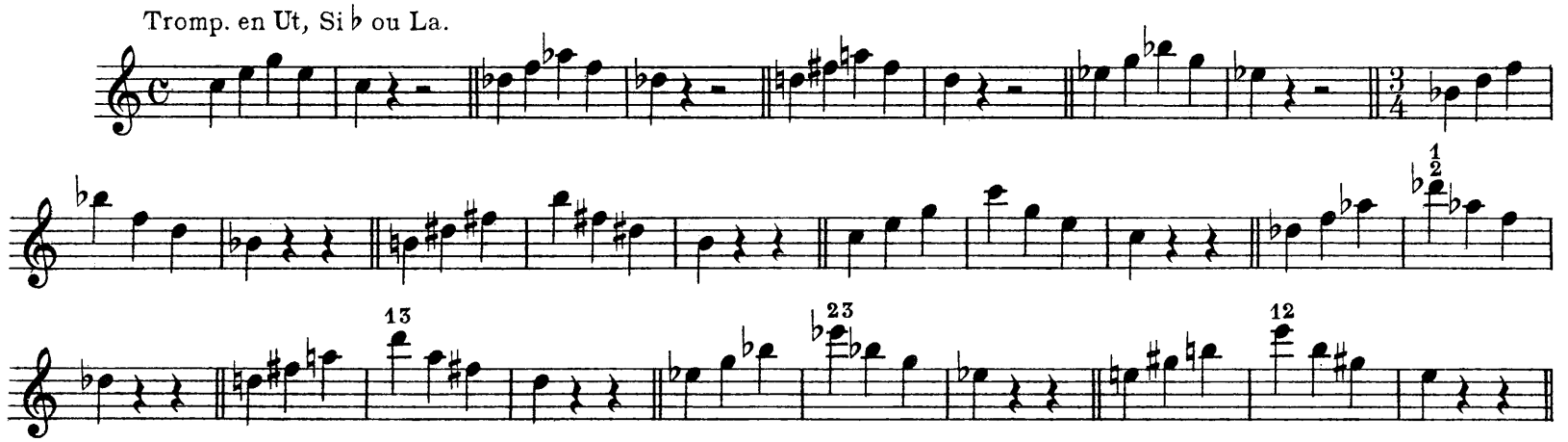

Mêmes gammes dans les tons suivants.



## PRÉPARATION POUR LE SUR-AIGU

L'emploi du doigté pour les notes au-dessus du contr'*ut*, facilite généralement l'émission.

Repos après chaque fragment, et, lorsqu'il y a résistance plus grande, repos important proportionnel à la difficuté.

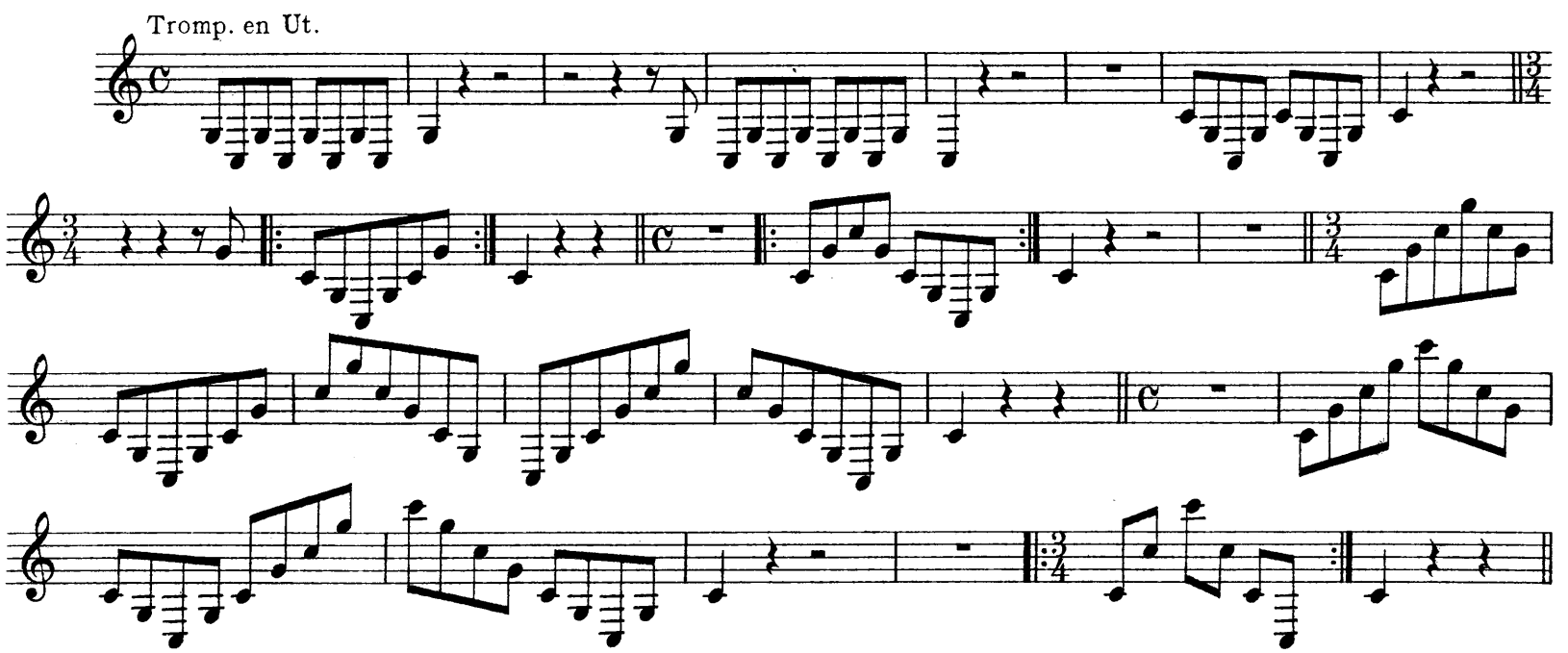



Avec la trompette en *ut* cet exercice n'est possible que pour les artistes déjà très forts en lèvres, et ne doit être fait qu'après un exercice de préparation *pp*. Les autres se borneront à le jouer avec les tons de *si* ♭ ou *la*.

Dans tous les cas nous conseillons de ne pas abuser de ce genre d'acrobatie. On ne doit pas y insister dès que le but est atteint. Ce but ne doit jamais excéder les forces de l'artiste. Il vaut mieux renoncer à exécuter l'exercice dans son entier plutôt que surmener les lèvres. Le signe le plus certain que l'on joue avec les lèvres, c'est d'avoir de jolis sons. Quand ils sont ronds, purs et pleins, c'est la meilleure preuve que l'on emploie le bon moyen.

## EXERCICE D'ASSOUPLISSEMENT ET D'ÉPREUVE

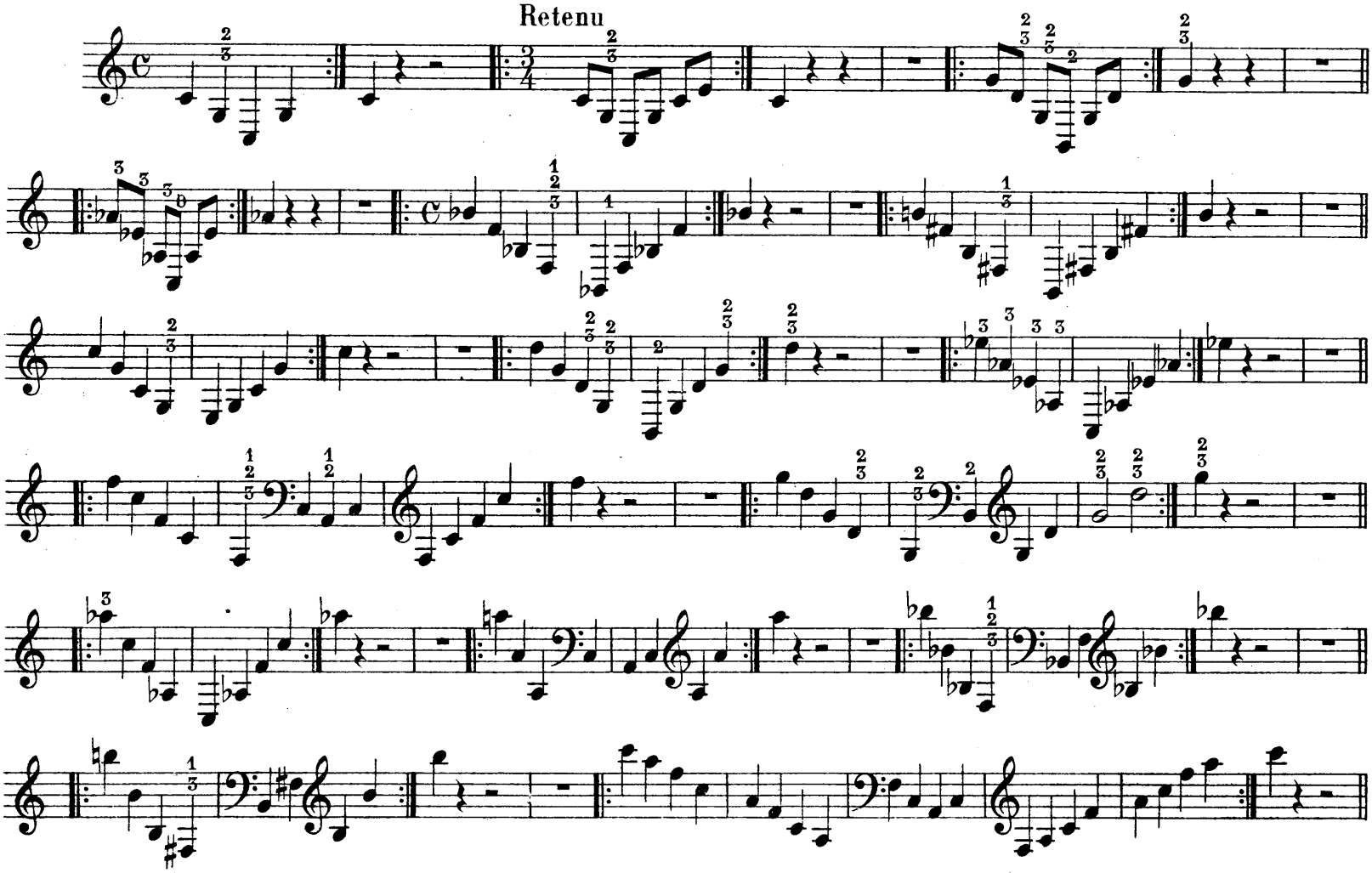
Cet exercice ne comporte aucun danger à cause du contr'*ut* grave qui ne peut être obtenu que par une extrême souplesse. Il est préférable de ne faire cet exercice qu'après un numéro de préparation. Il n'est pas toujours indispensable.



## AUTRE ÉPREUVE DE SOUPLESSE EXTRÊME
après préparation

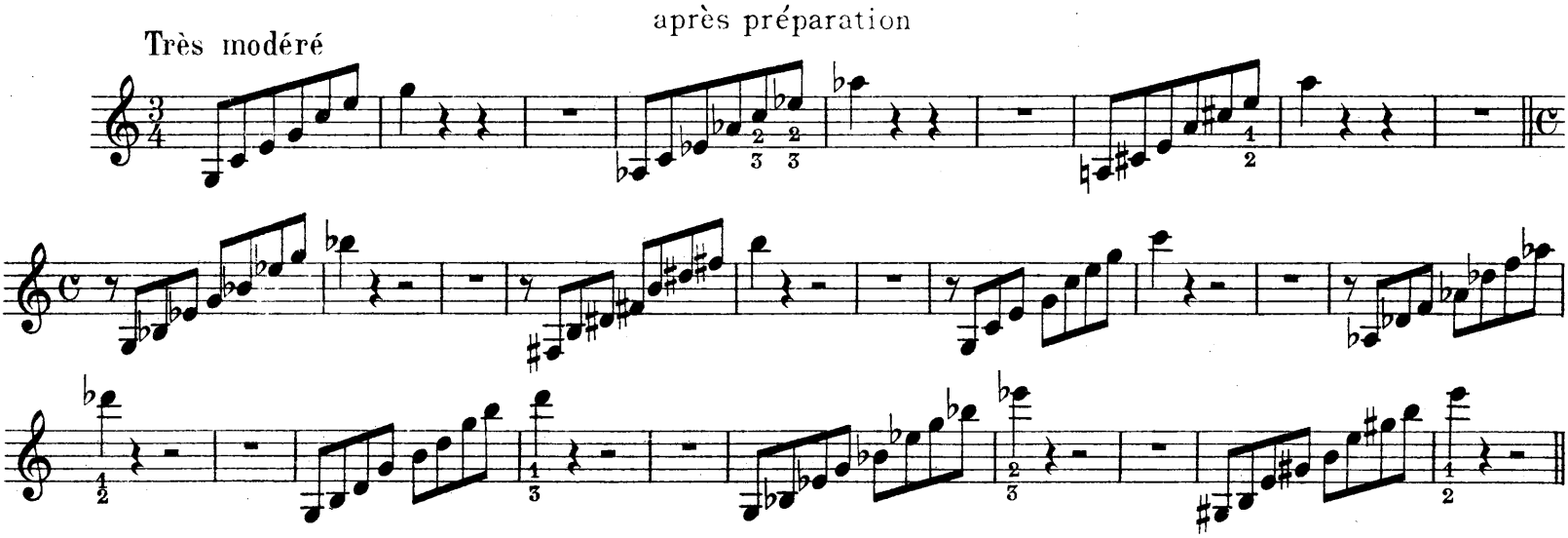
Donner à la coulisse 3 une longueur de deux tons

Retenu



## ÉPREUVE D'EXTENSION EXTRÊME DE L'AIGU
après préparation

Très modéré



Les trois exercices précédents ne sont accessibles généralement qu'aux artistes expérimentés dont les lèvres ont été assouplies par un travail long et suivi, et par un entraînement méthodique.

Pour parvenir à les exécuter intégralement, il faut se borner d'abord à tenter de faire sortir les notes extrêmes (aigu et grave) sans exiger le son. C'est-à-dire qu'il ne faut employer que l'adresse et la souplesse, et surtout la patience, la confiance et la persévérance. Jamais la violence ni la brutalité.

# SONS FILÉS

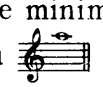
On peut filer des sons à quelque moment que ce soit de la journée d'étude, mais jamais avant de posséder l'émission facile dans toute l'étendue (un exercice de préparation) que l'on se propose de parcourir.

Pendant l'exercice des sons filés, il faut exiger la netteté du début de chaque son tout comme dans l'exercice spécial des émissions.

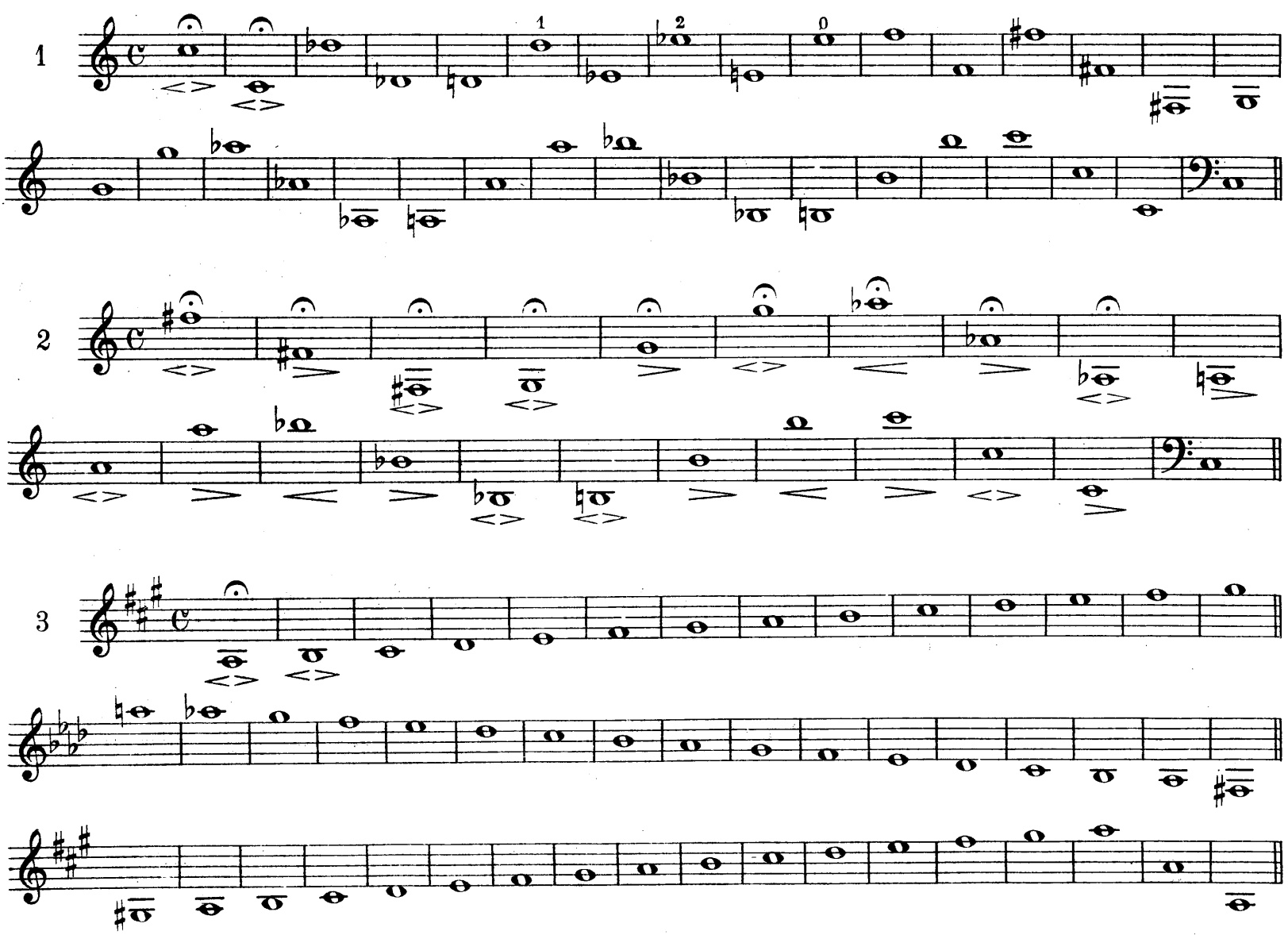
A chaque émission imprécise, impure ou imparfaite, respirer de nouveau sans séparer l'embouchure des lèvres et répéter la même émission jusqu'à ce qu'elle soit satisfaisante ou tout au moins améliorée, avant de passer à la note suivante.

Rechercher constamment la jolie sonorité, la pureté, la souplesse des nuances et du développement du son. Cette observation est essentielle et indispensable au progrès.

Prendre un repos important, suffisant pour remettre complètement les lèvres de leur effort précédent, toutes les fois qu'elles cessent d'agir directement. Les lèvres ne doivent jamais être meurtries ni même pressées fortement.

Dans l'étude quotidienne, le minimum des sons filés doit être, pour les élèves avancés, tous les sons de l'étendue pratique, ou au moins jusqu'au  quelle que soit la manière de procéder.

Ceux dont la force de lèvres n'a pas encore acquis tout son développement pourront renouveler cette dose plusieurs fois par jour si leur force physique de résistance le leur permet sans danger de surmenage, ce qu'il faut toujours éviter.

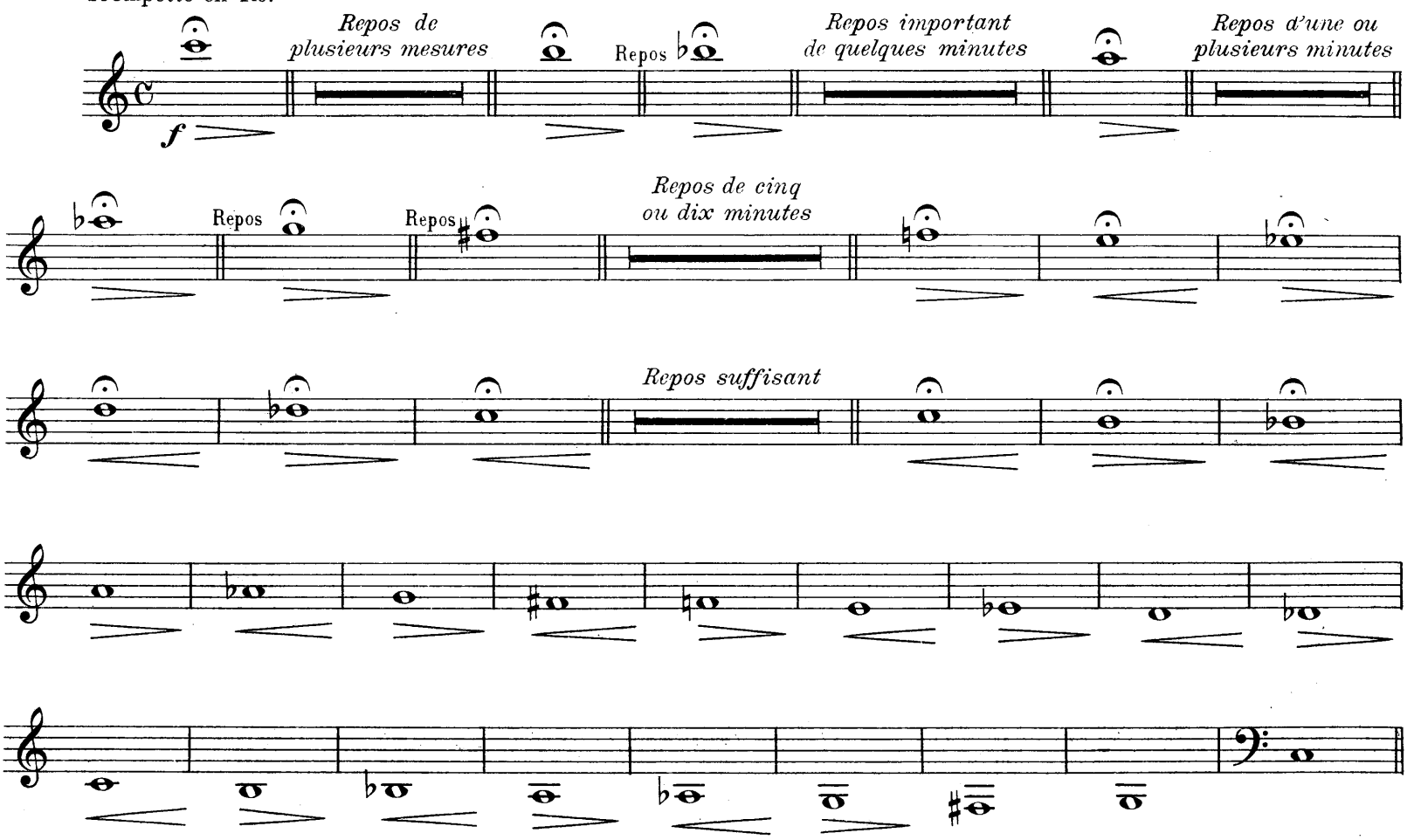


## TROISIÈME DEGRÉ

### SONS FILÉS POUR LA TROMPETTE EN RÉ AIGU

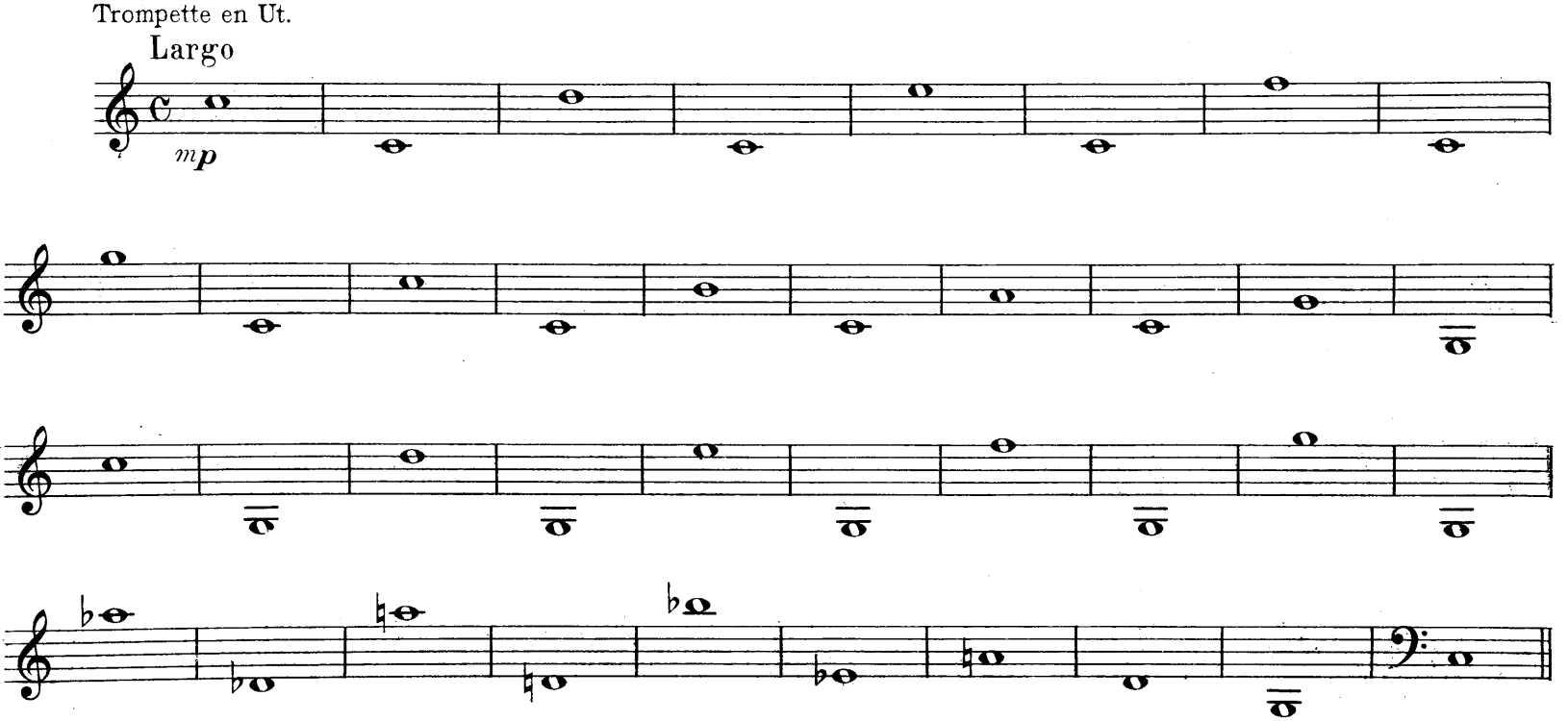
après l'étude de l'émission (préparation).

Trompette en Ré.




### EXERCICE DE SONS TENUS

Trompette en Ut.

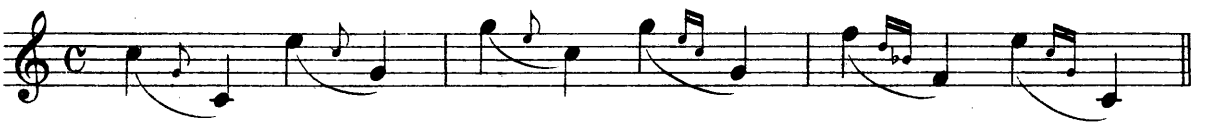


# SONS LIÉS

## TROISIÈME DEGRÉ

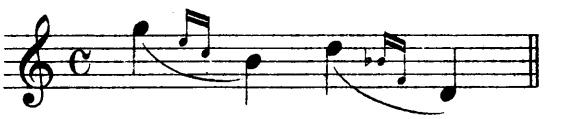
L'étude des sons liés doit se faire avec le plus grand soin. A cette condition elle donne, comme les sons filés, la souplesse des lèvres. On travaillera les exercices dans la nuance *pp* préférablement, en surveillant rigoureusement le moment précis de la liaison afin qu'elle se fasse sans accrocher d'autres notes dans l'intervalle, danger difficile à éviter principalement dans les liaisons descendantes parce que le resserrement des lèvres pour monter le son permet plus de précision que leur relâchement pour le descendre. C'est comme la chute d'un corps qu'il faut arrêter à un point précis de l'échelle. Cette chute est assez difficile à régler, et si l'on n'est pas suffisamment expérimenté, on laisse frotter le corps (le son) contre les degrés que renferme l'intervalle.

*EXEMPLE*

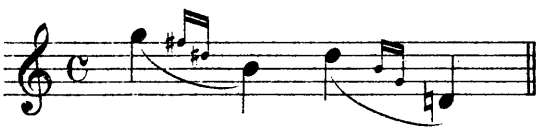


Le même danger existe pour les intervalles nécessitant un mouvement des pistons, quoique ce mouvement aide plutôt à préciser le point terminal de la liaison. Mais il arrive souvent que le mouvement du ou des doigts ne coincide pas exactement avec le mouvement de relâchement des lèvres, nouvelles causes de frottement.

*EX:* Si le mouvement des doigts se fait en retard.



*EX:* Si le mouvement des doigts se fait en avance.



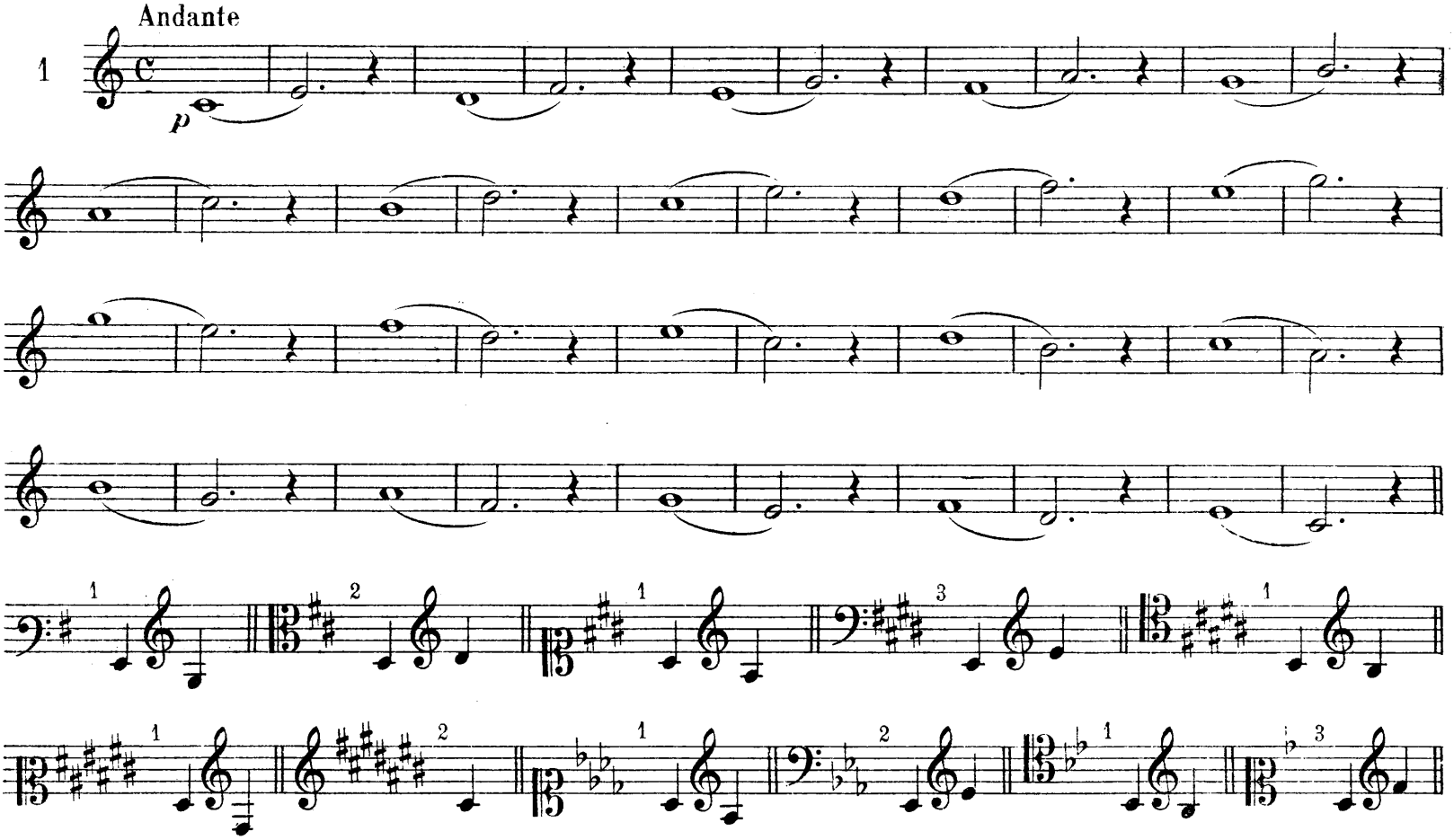
Il est donc important de s'exercer, dès le commencement de l'étude des sons liés, à éviter ce danger; ceci dit une fois pour toutes et pour l'étude complète de cet exercice.

Les liaisons doivent se faire sans secousse ni raideur, de façon à donner l'impression de la facilité. A cet effet, il faut d'abord se convaincre que la facilité est réelle, et lors même que le résultat serait médiocre, persister dans cette opinion, elle finira par le devenir relativement.

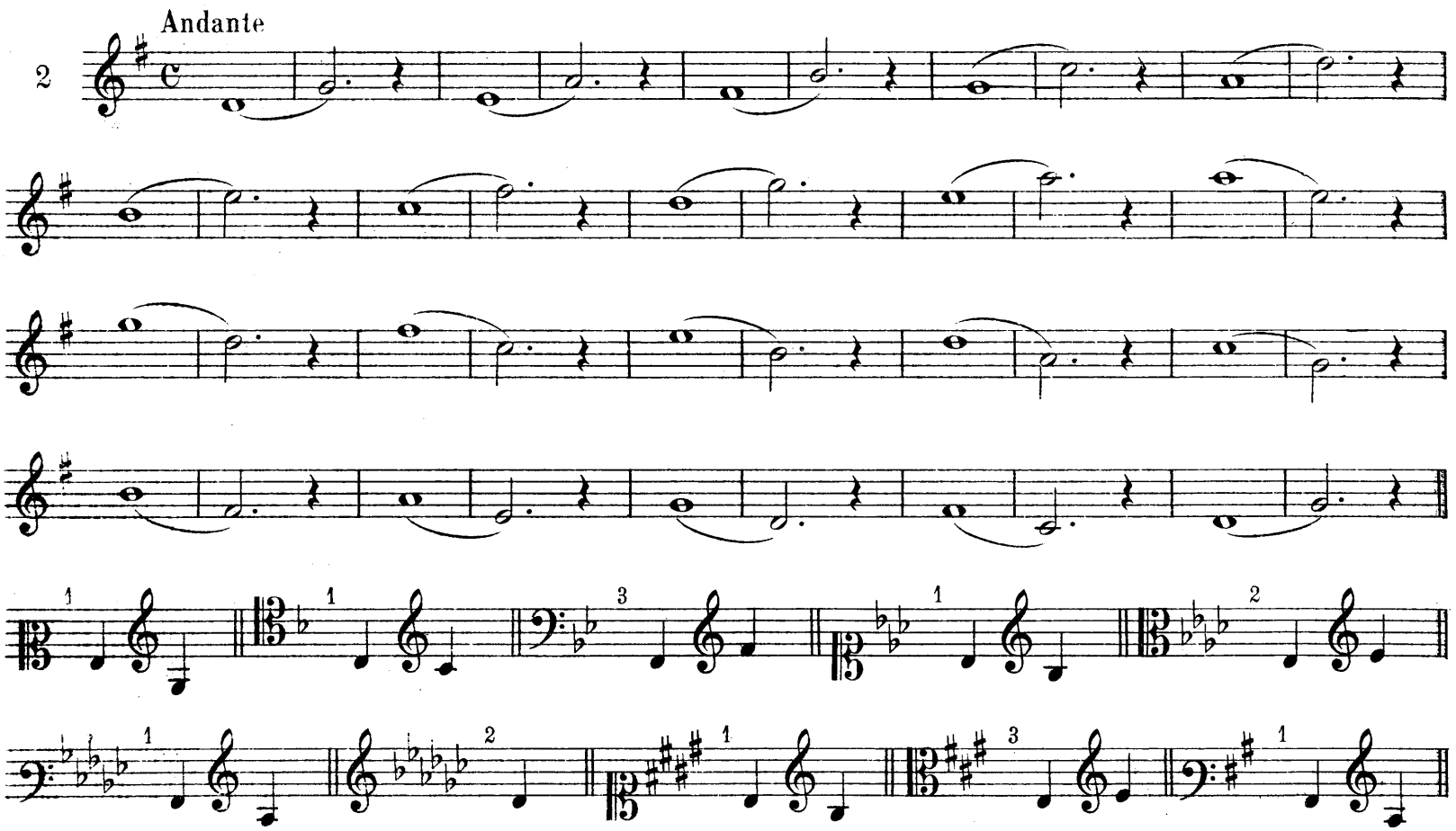
Les exercices suivants seront faits sans nuance, chaque fragment uniformément *p* ou *f*, généralement *p*.

L'emploi des silences dans les exercices de sons liés en notes longues, permet de travailler en même temps l'émission des sons; c'est-à-dire que chaque émission défectueuse doit être répétée après respiration.

1 Andante

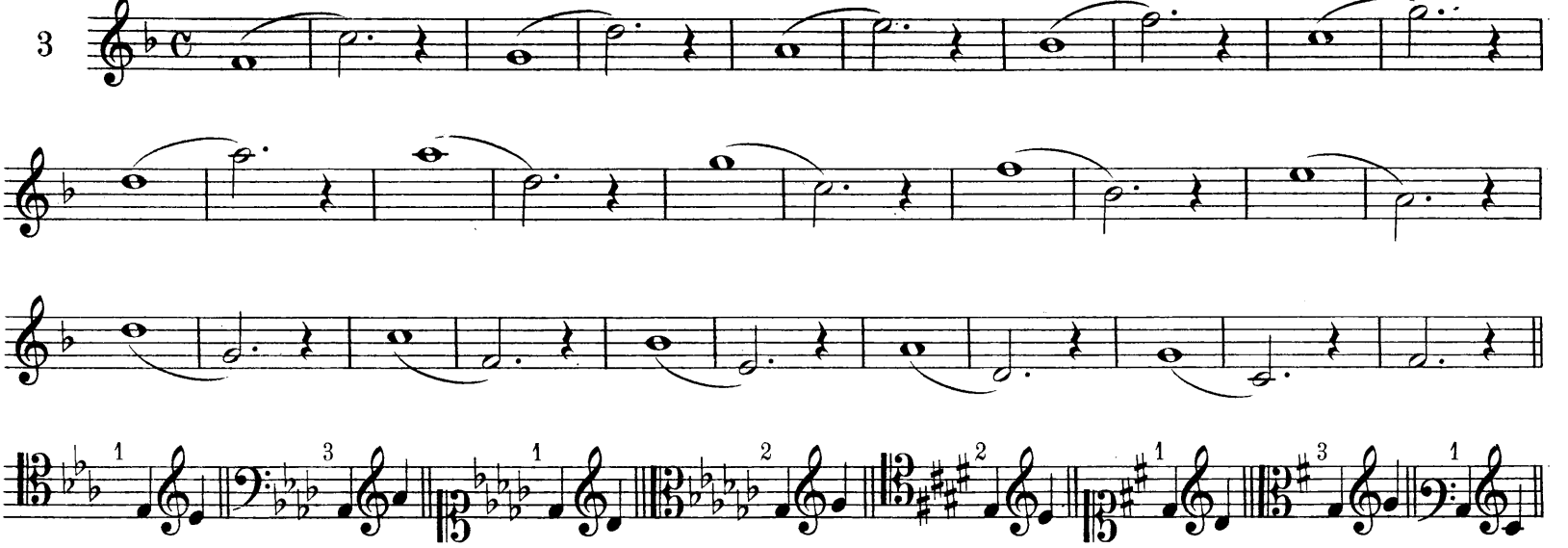



2 Andante

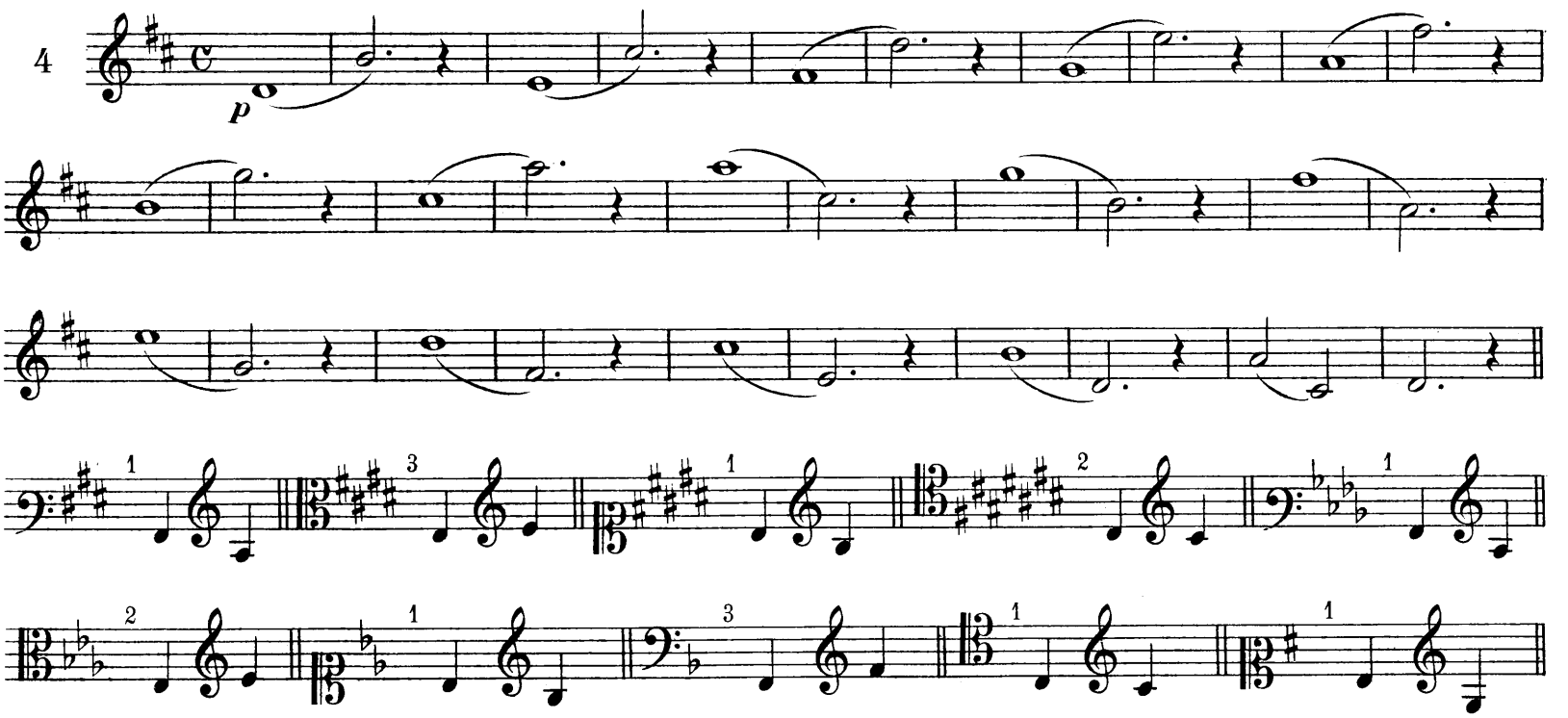


Andante

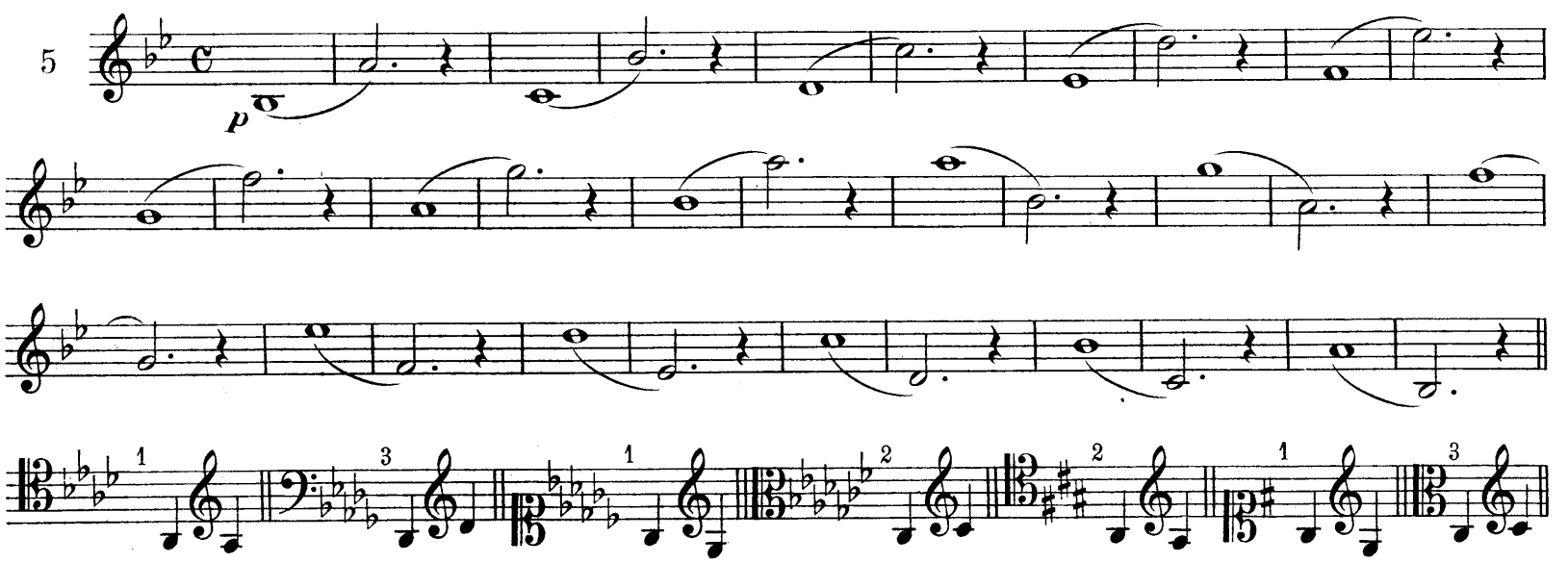
3

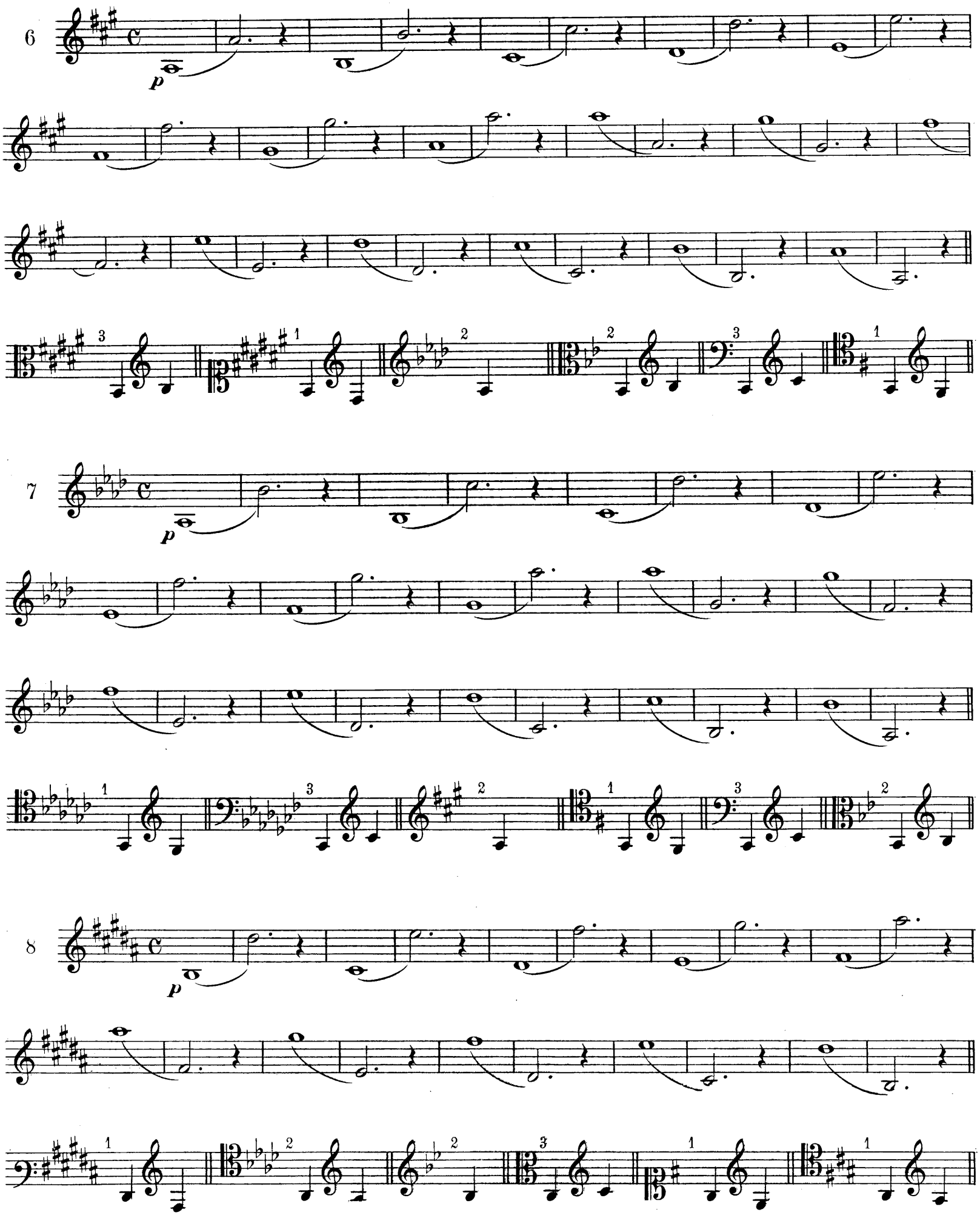


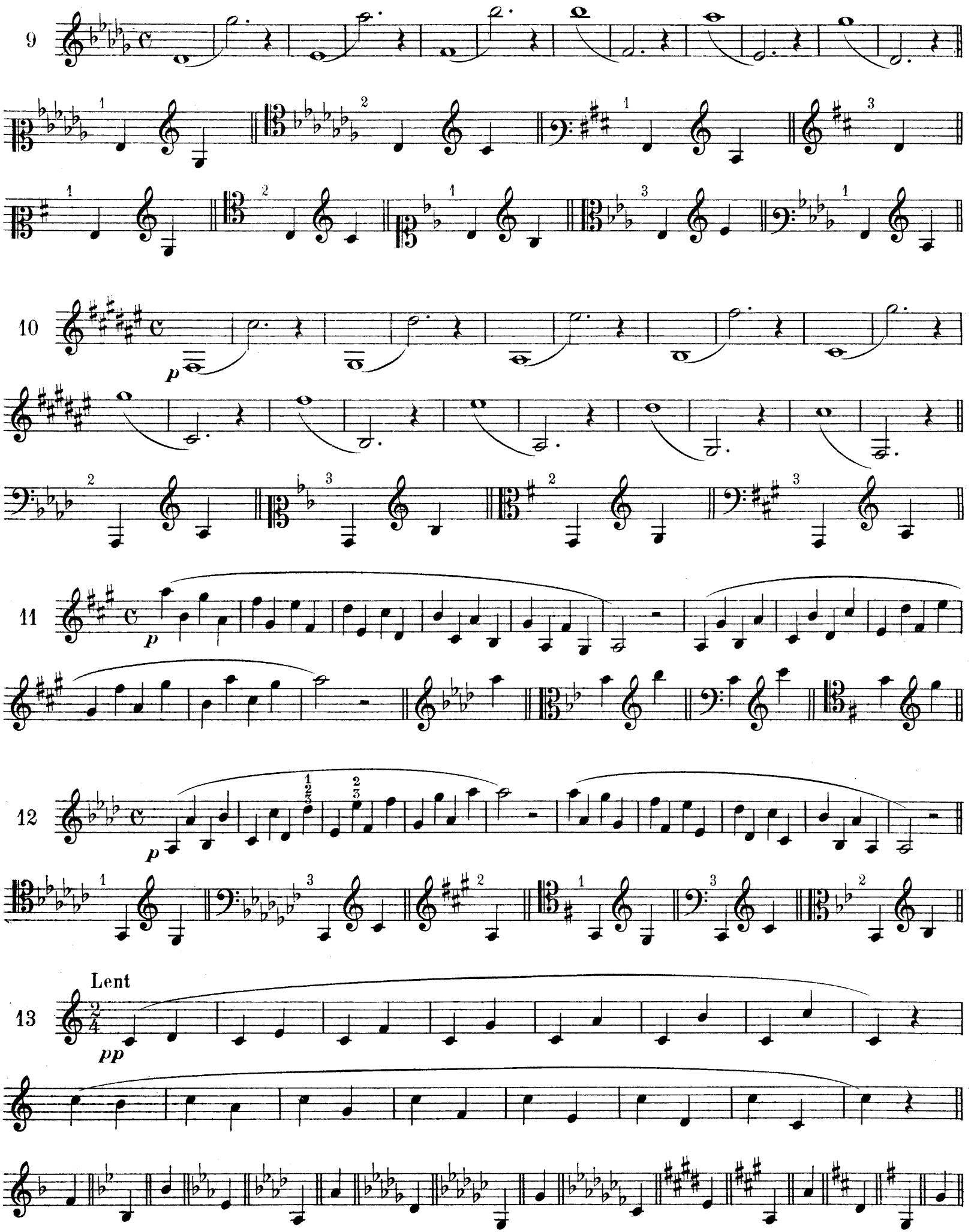
4



5




6
p
7
p
8
p


9
10
11
12
Lent
13
pp

14 Lent

*pp*

*3e coulisse à 2 tons*

15 Lent

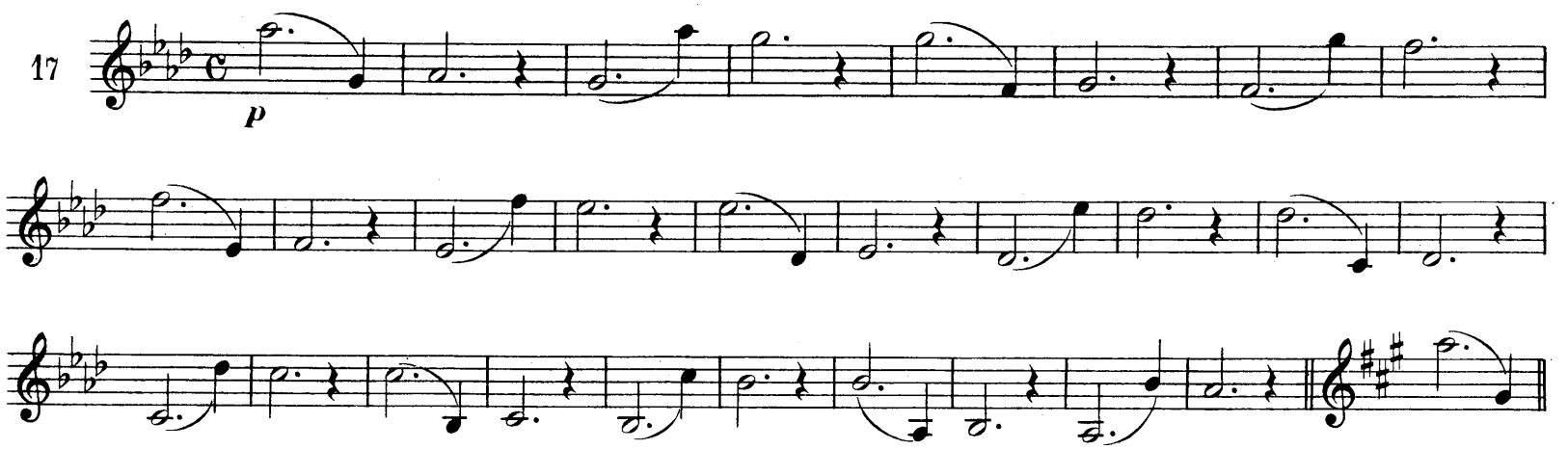
*p*

16

*mp*

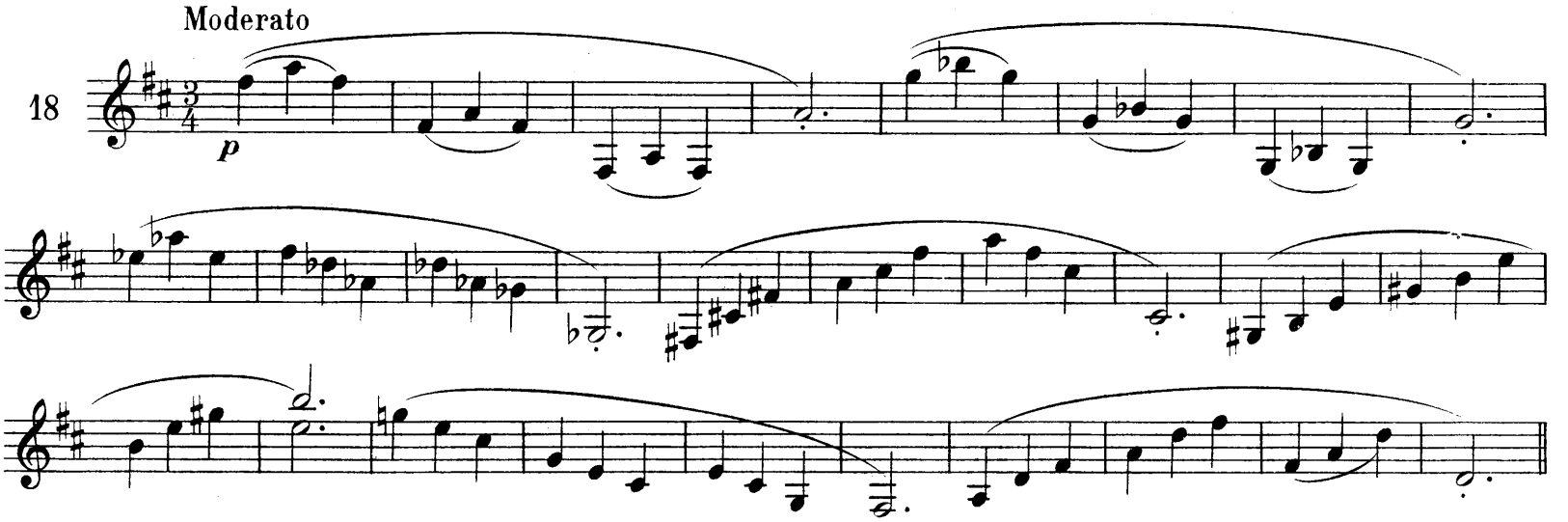
Moderato

17

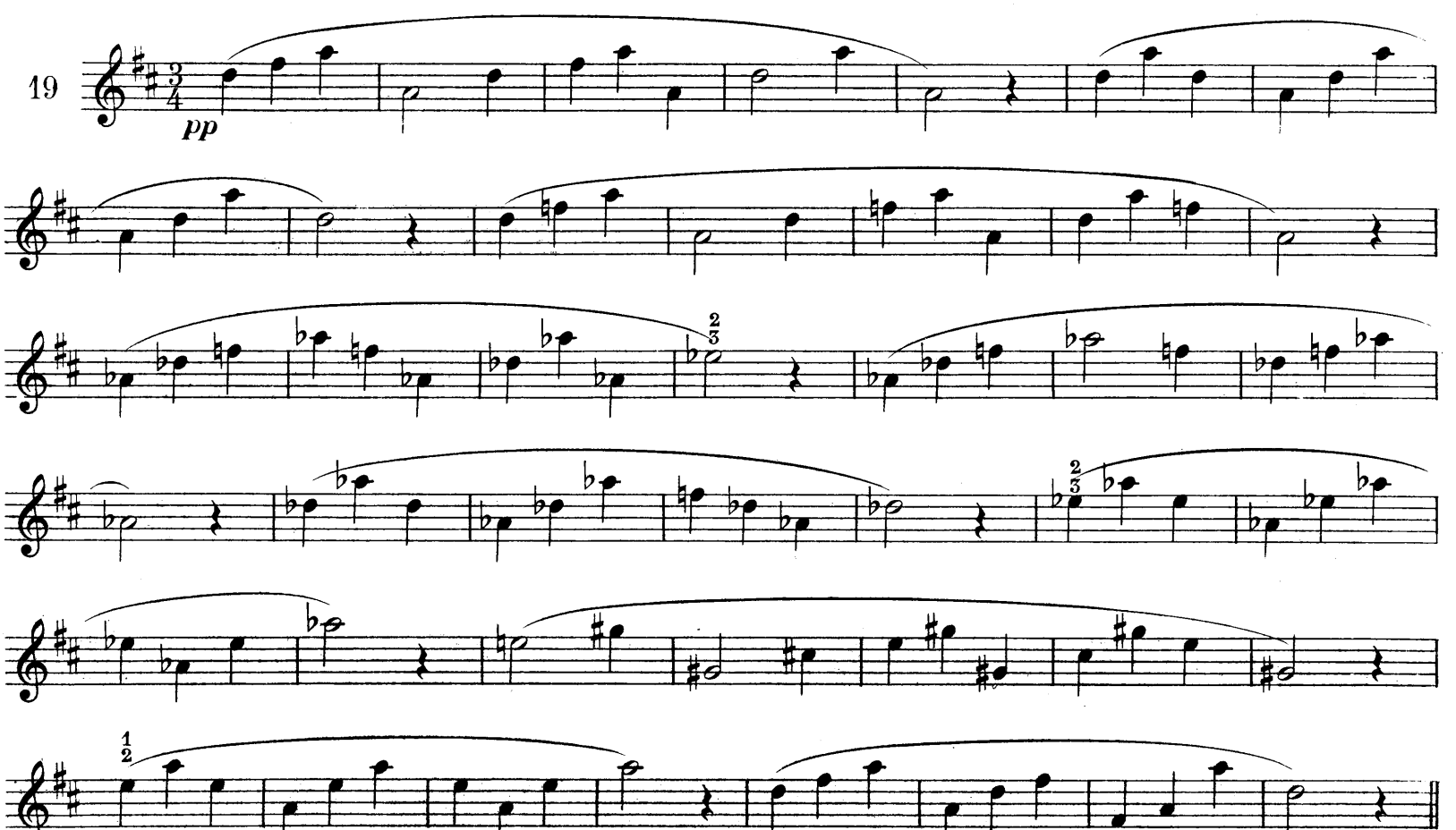


Moderato

18

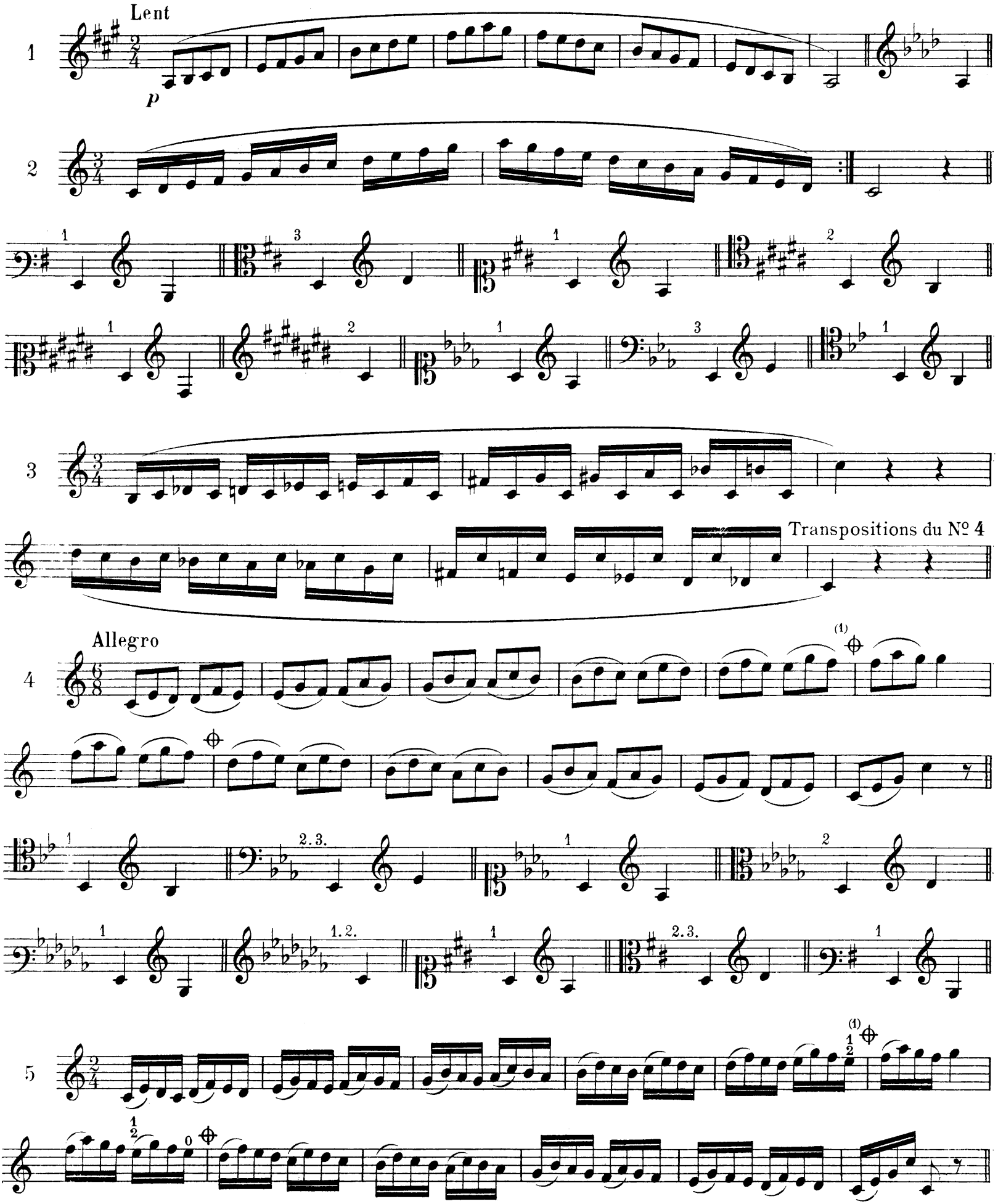


19

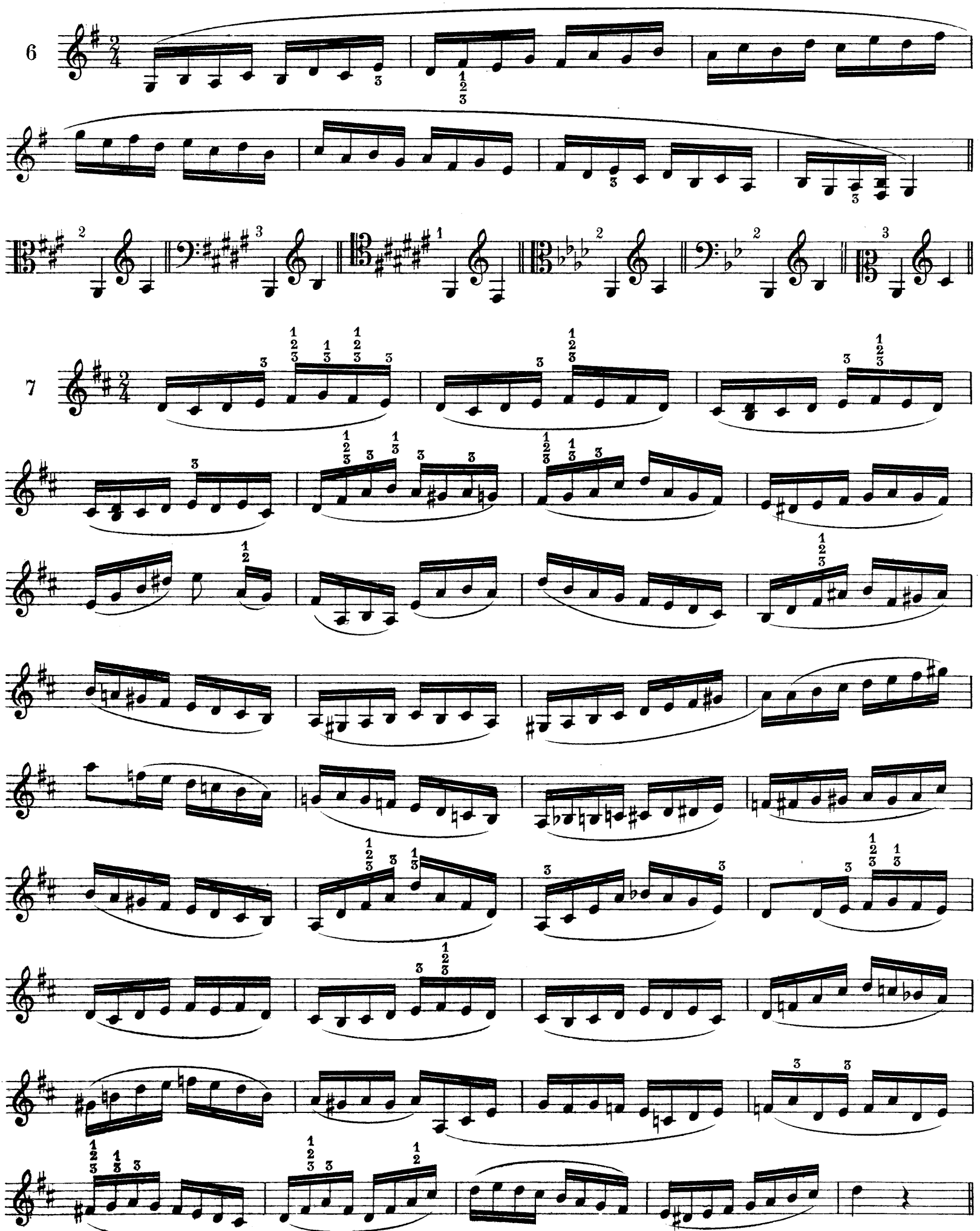


# ÉTUDE DU LIÉ DANS LA VÉLOCITÉ

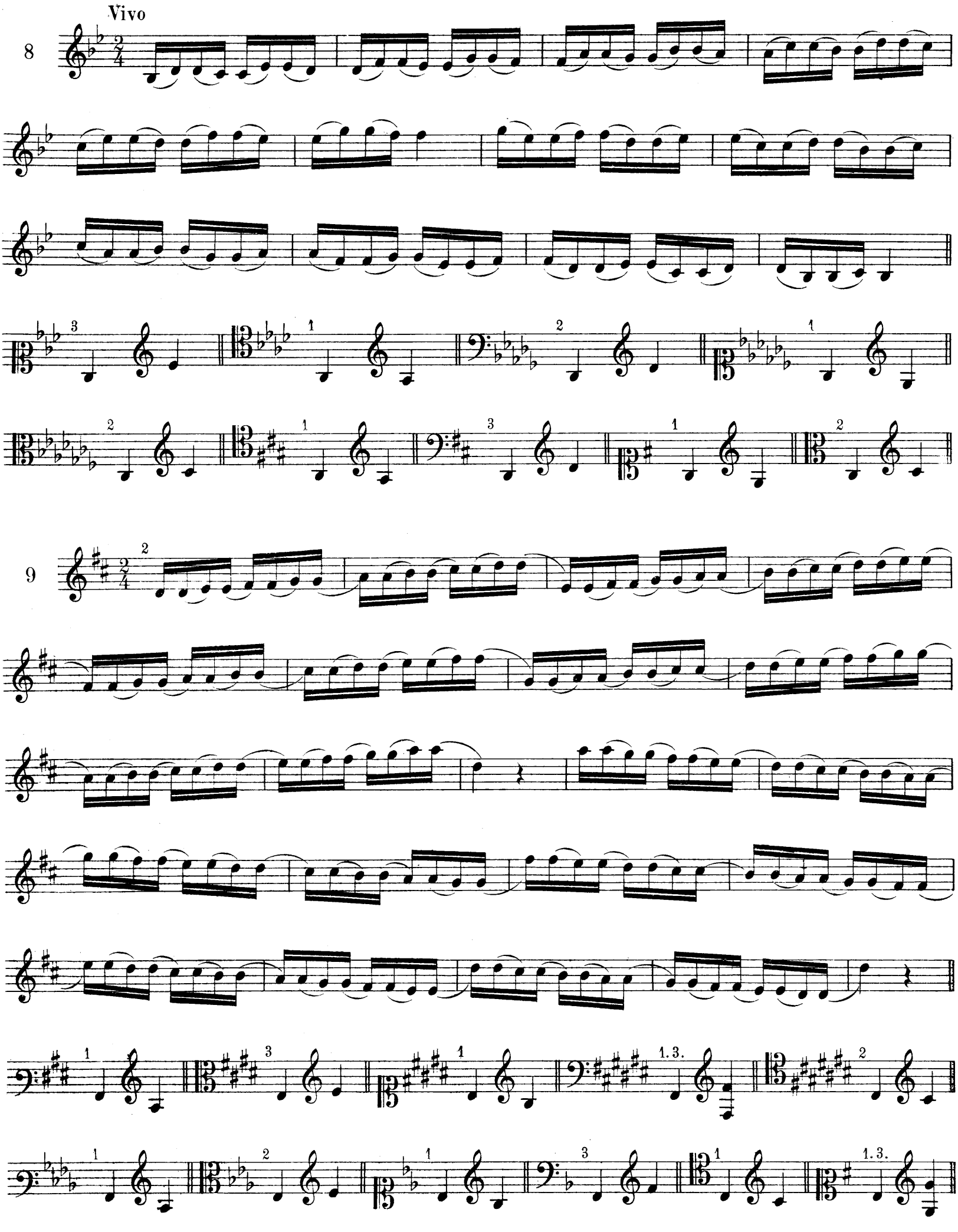
Préparatoire.

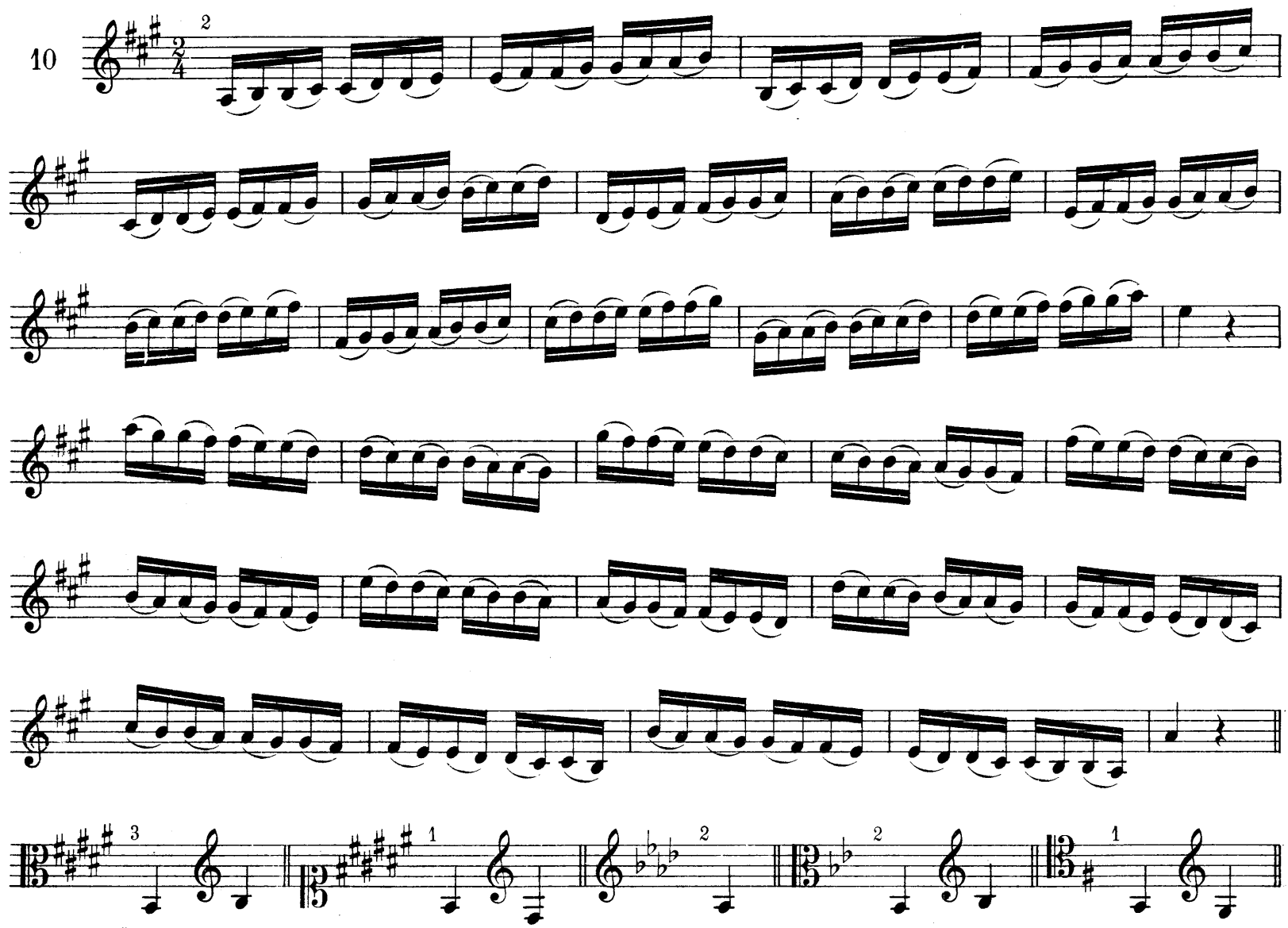



(1) *Coupure pour les transpositions aiguës.*

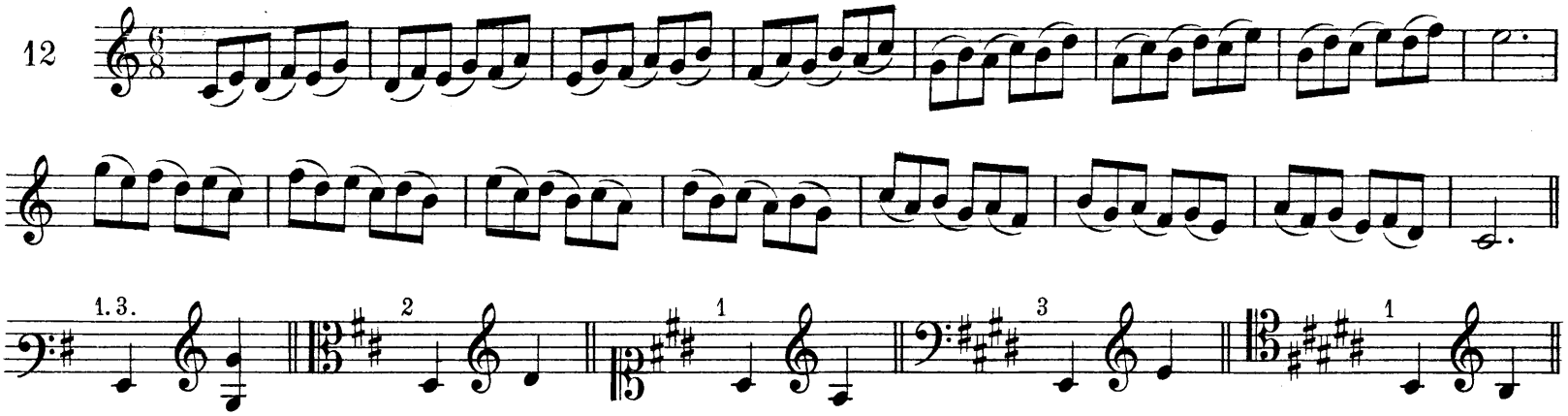


Transpositions en mi, ut ♯, mi ♭, fa et ut du N° 9.


Vivo
8
9

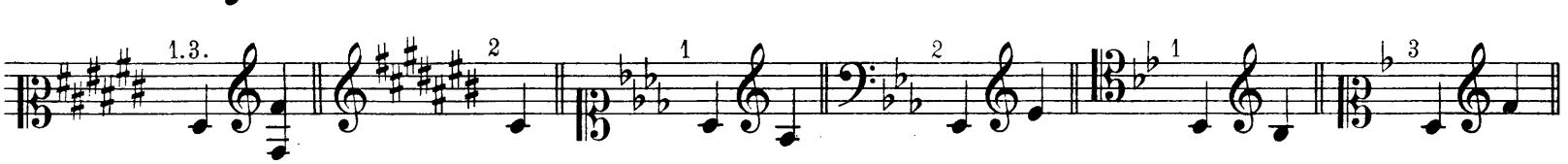

10
11

12

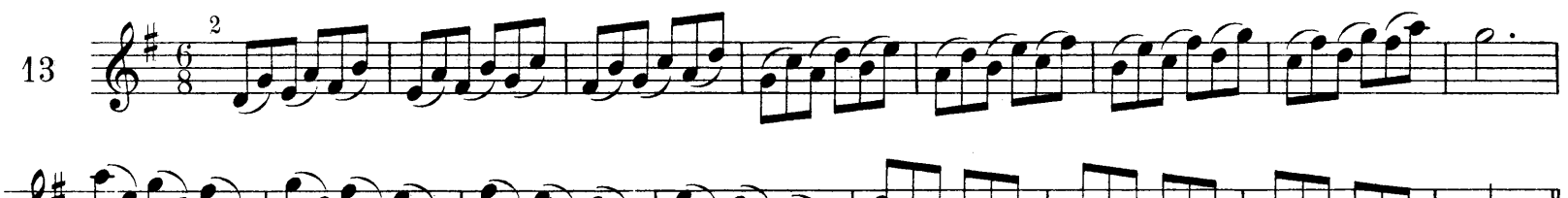


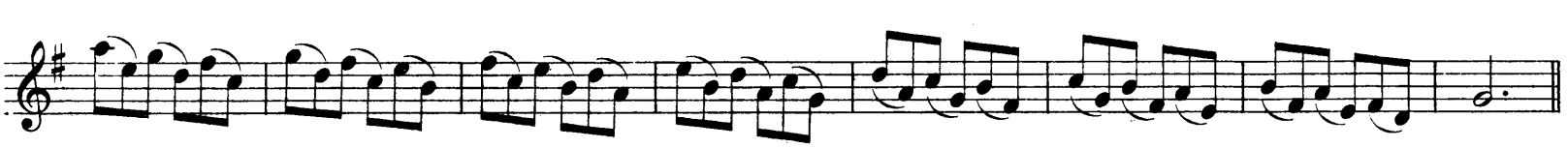


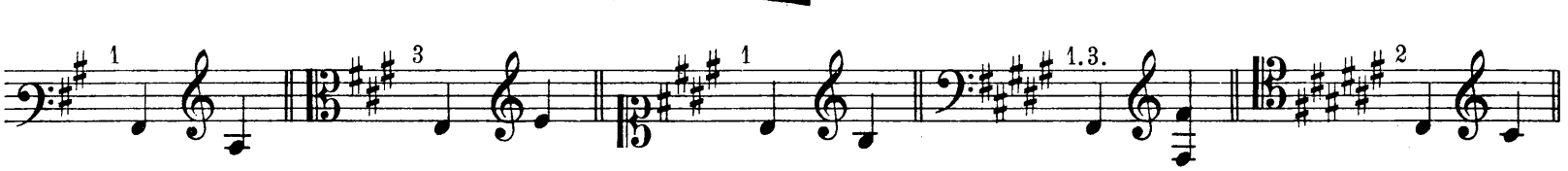


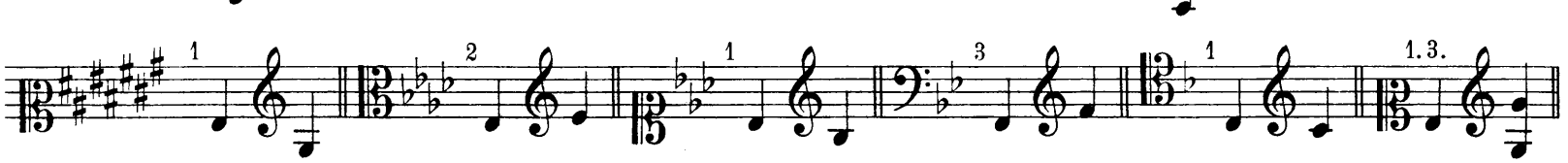


13

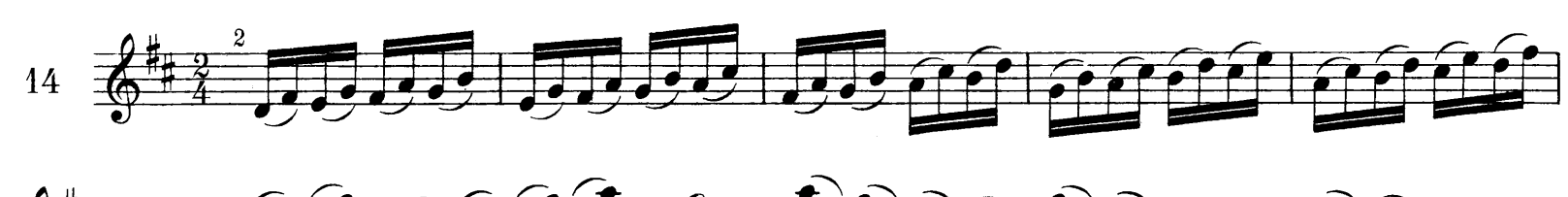


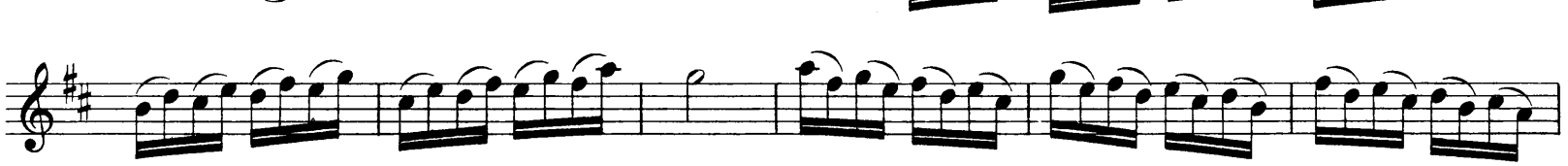


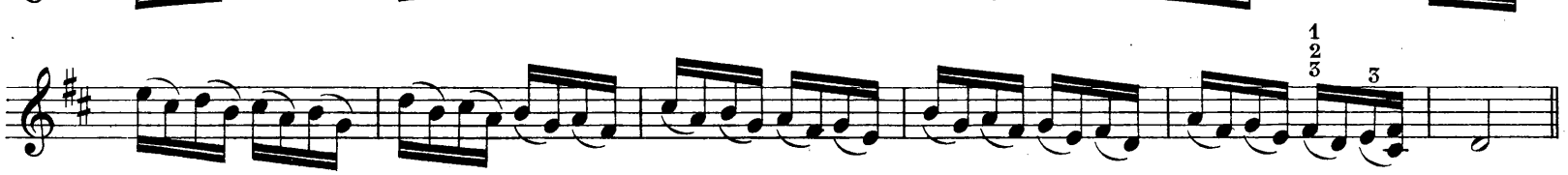


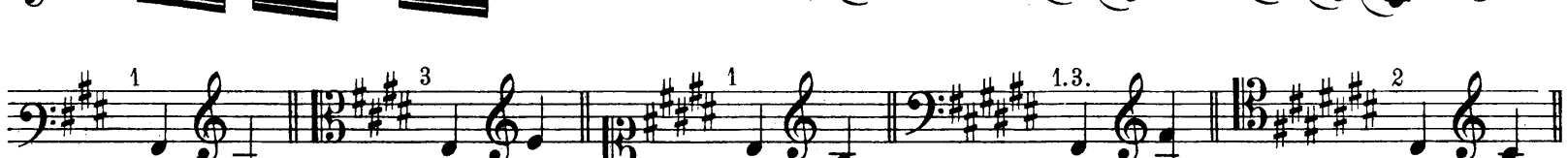


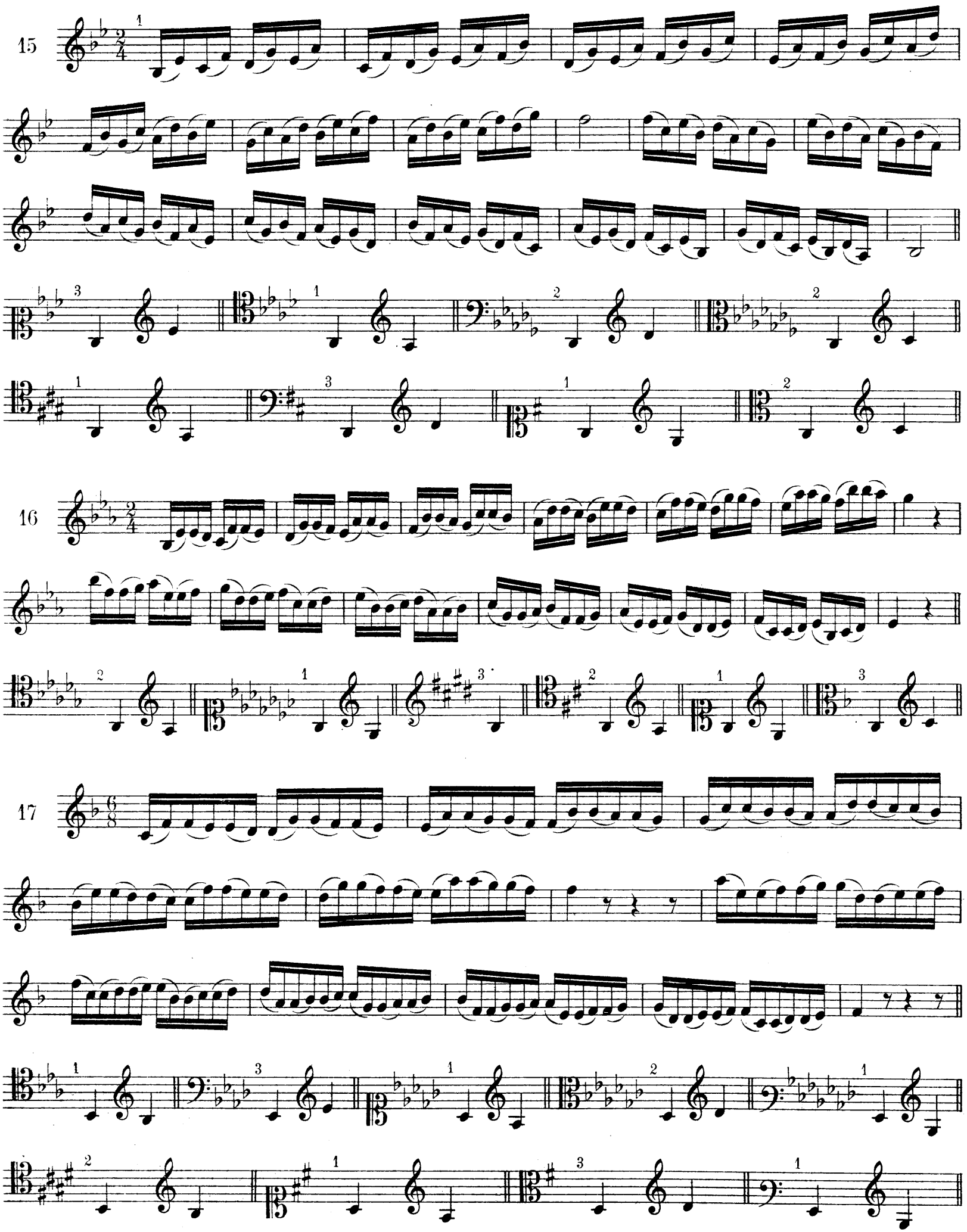
14

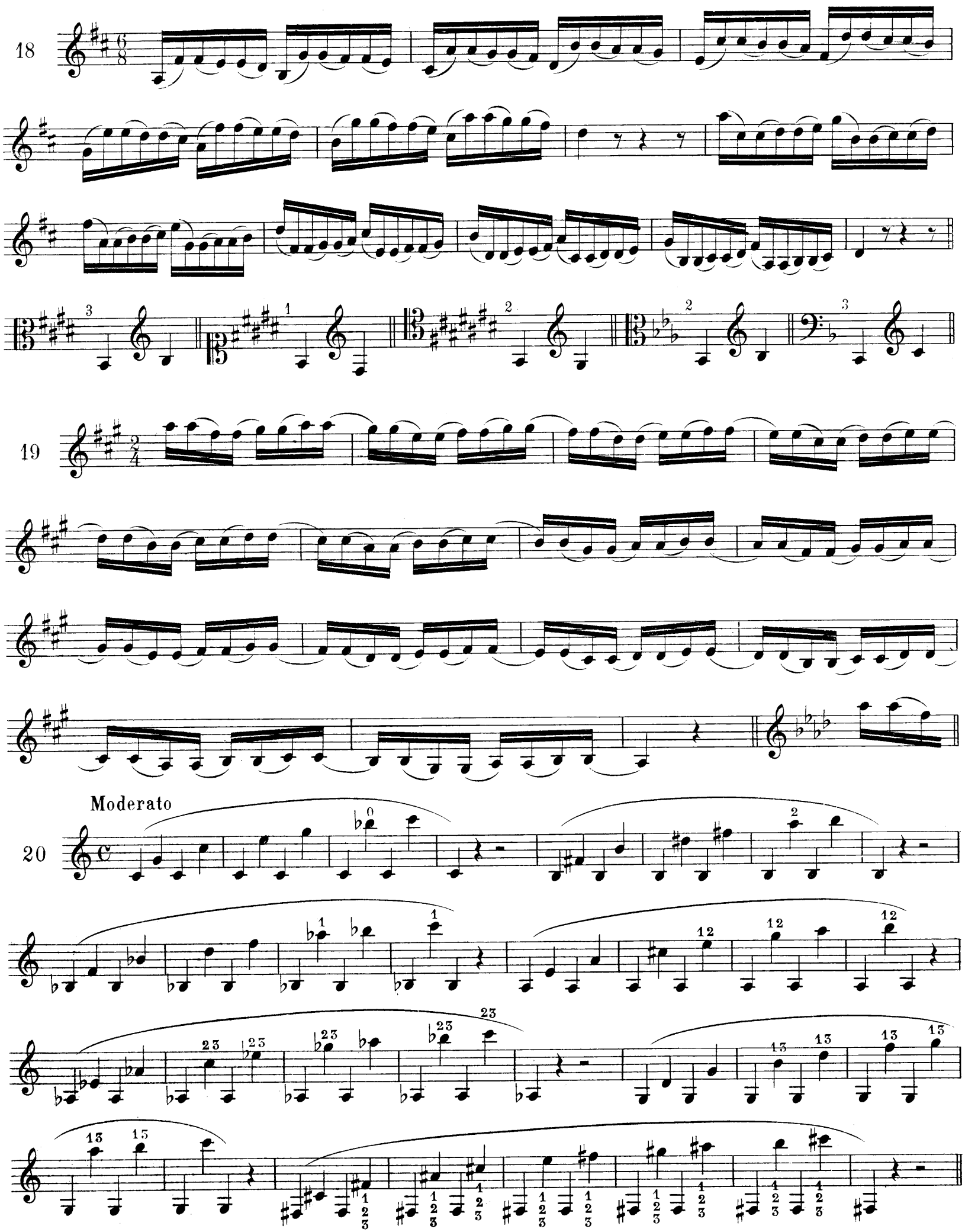


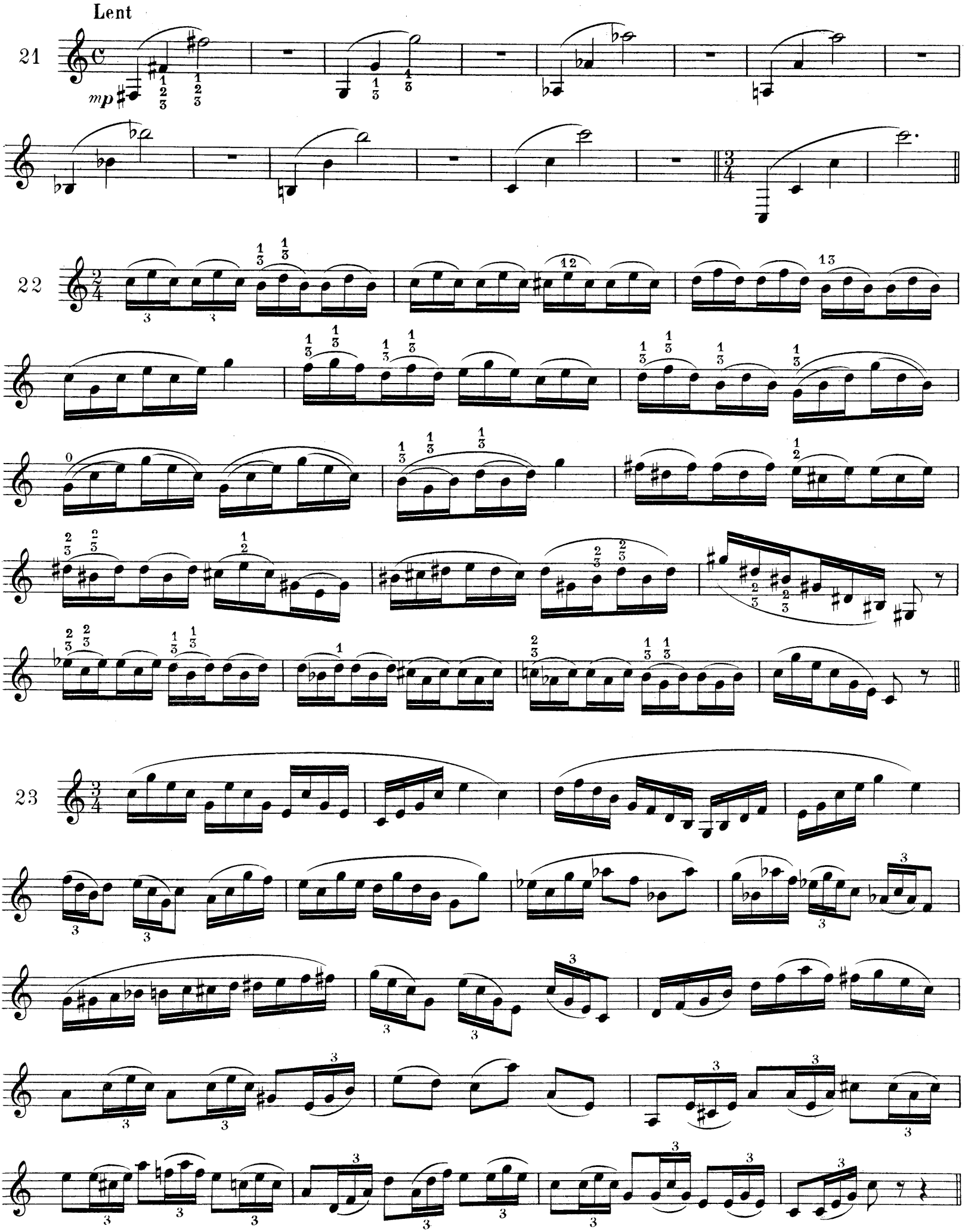




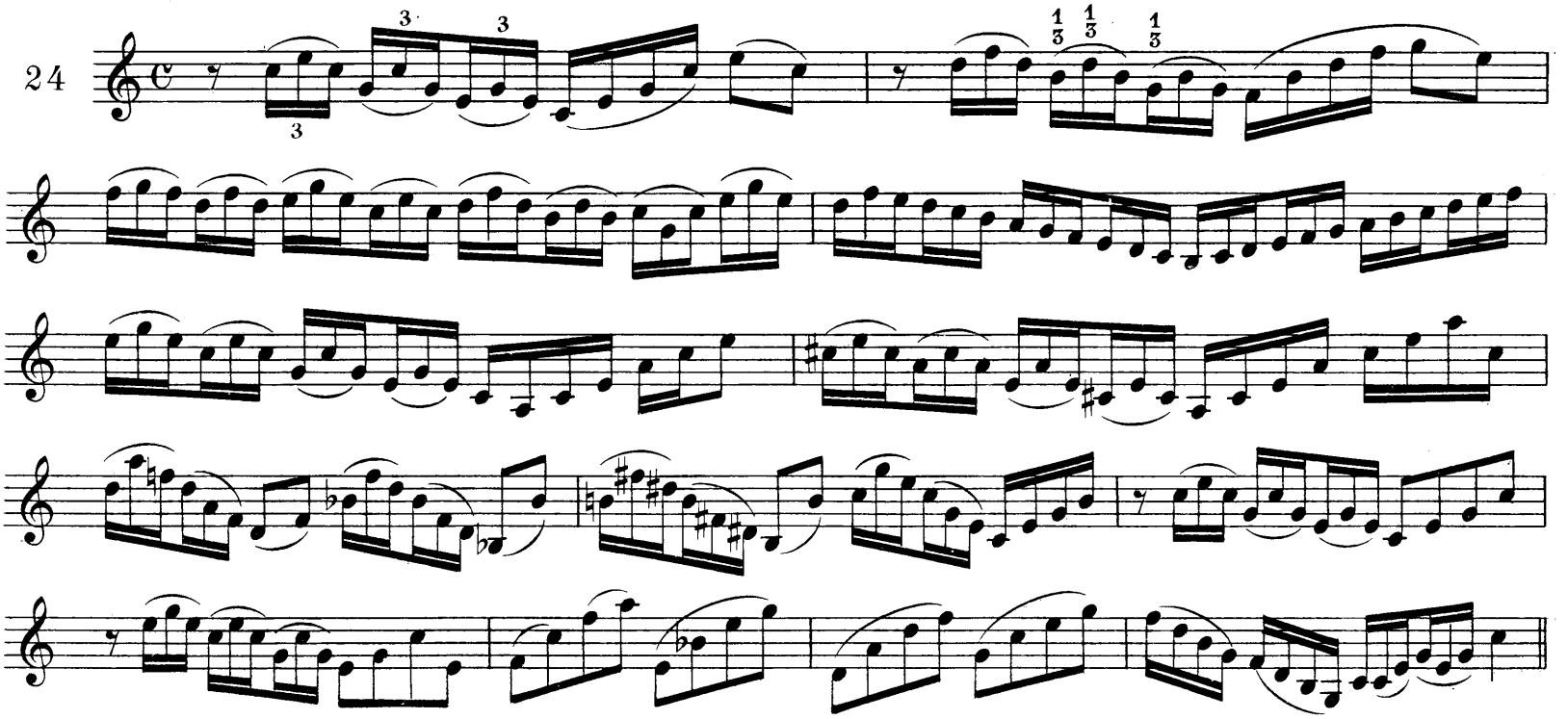





18
19
Moderato
20


Lent
21
mp
22
23

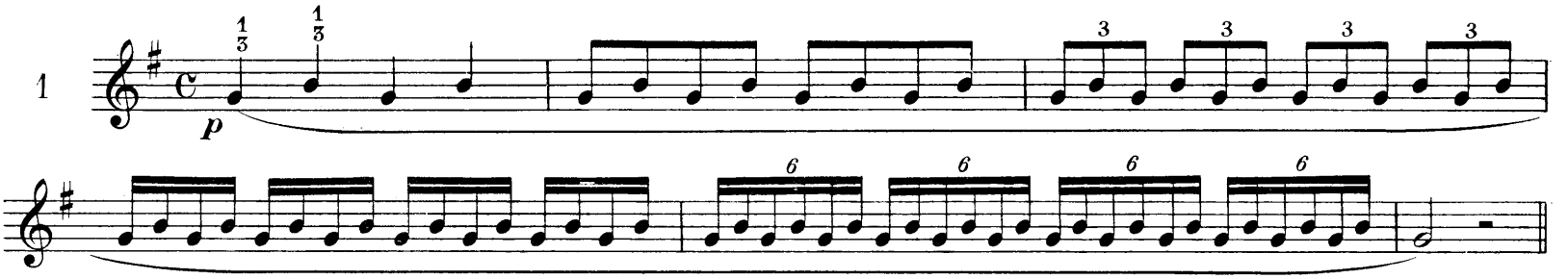
24



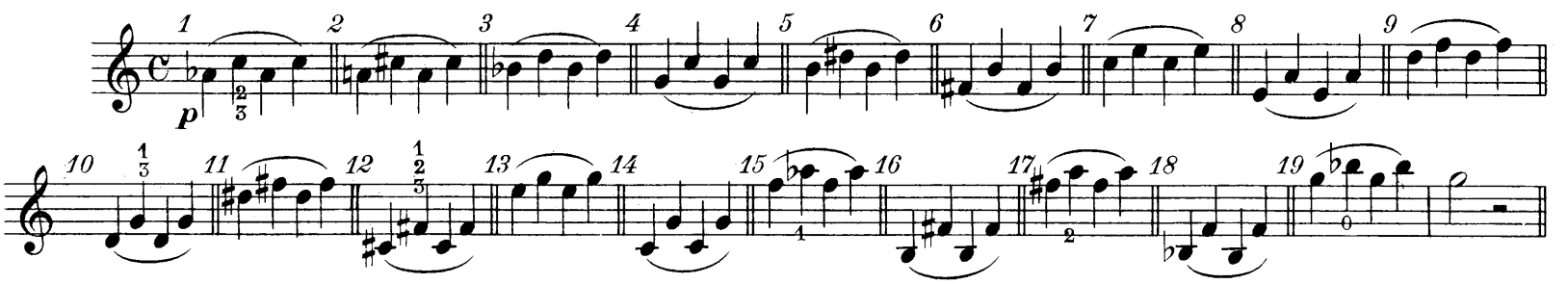
## LIÉS POUR LA SOUPLESSE DES LÈVRES

TROISIÈME DEGRÉ

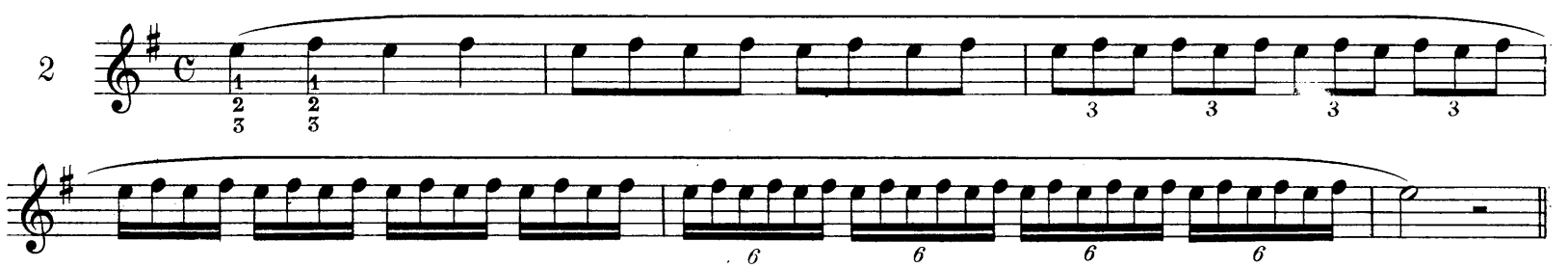
1



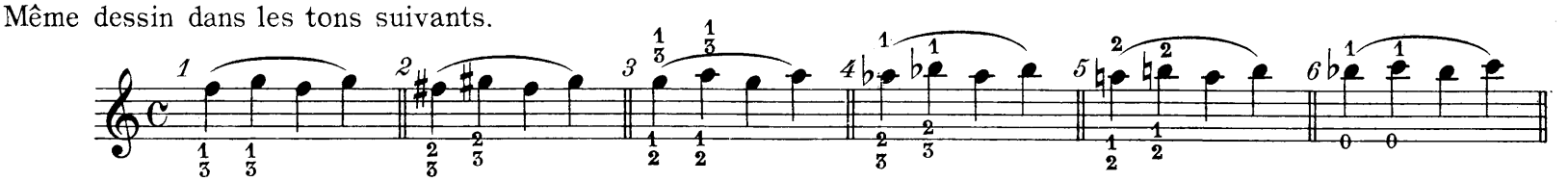
Même dessin dans les tons suivants.



2



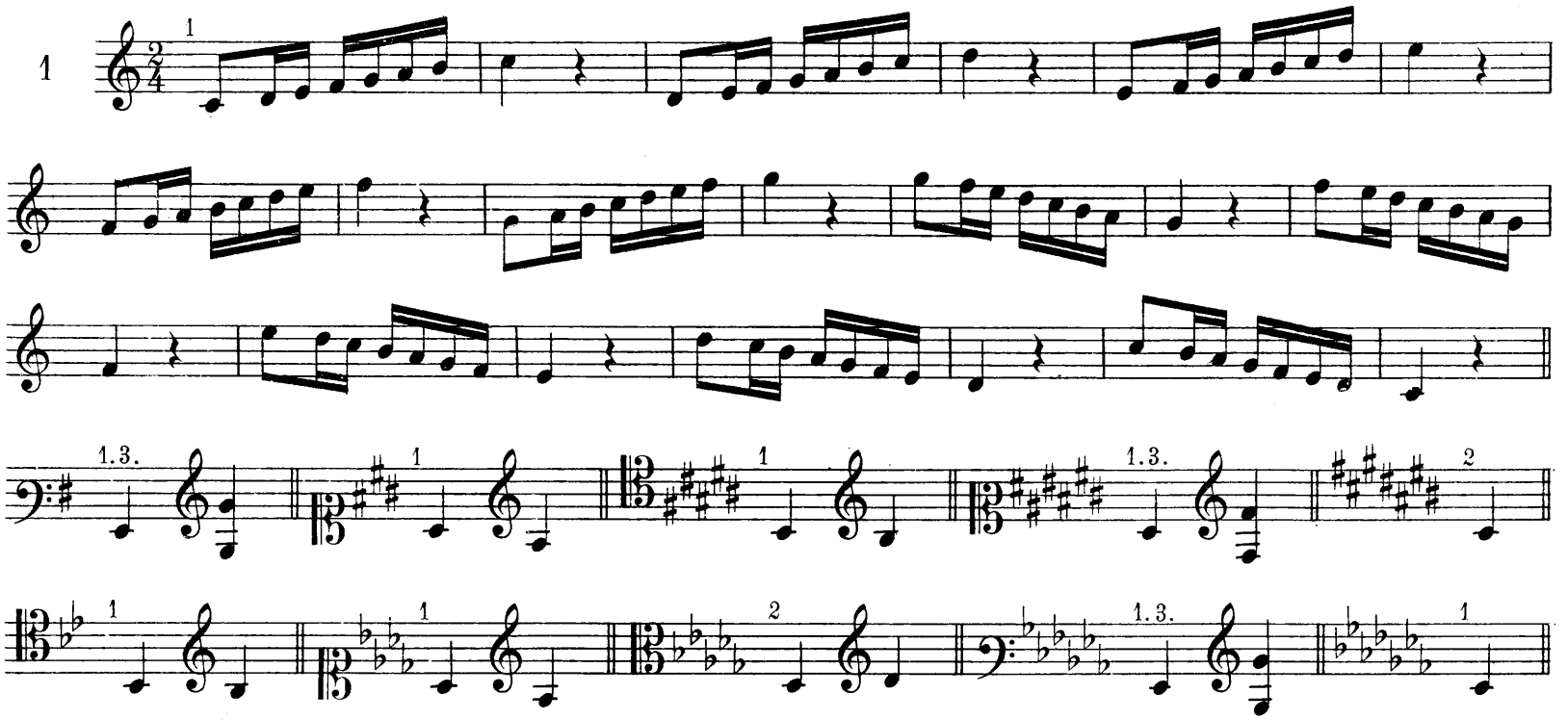
Même dessin dans les tons suivants.



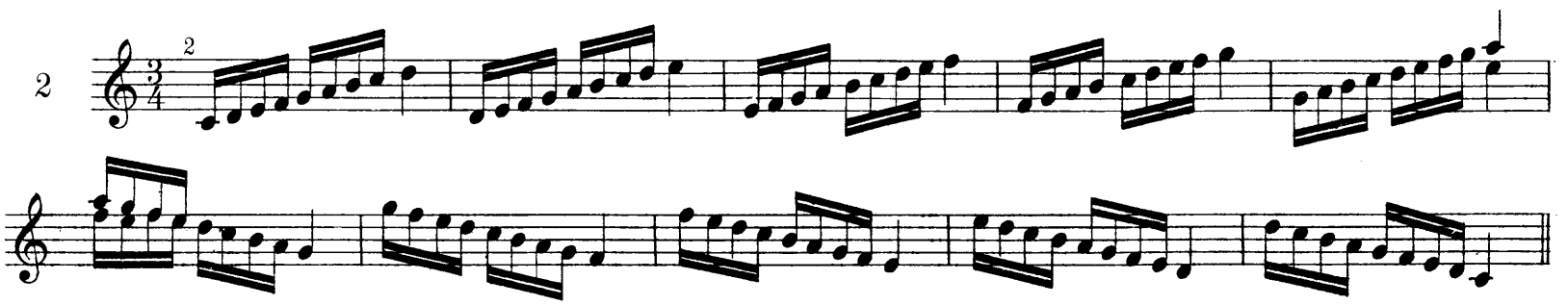
# GAMMES MAJEURES

## PREMIÈRE SÉRIE

1

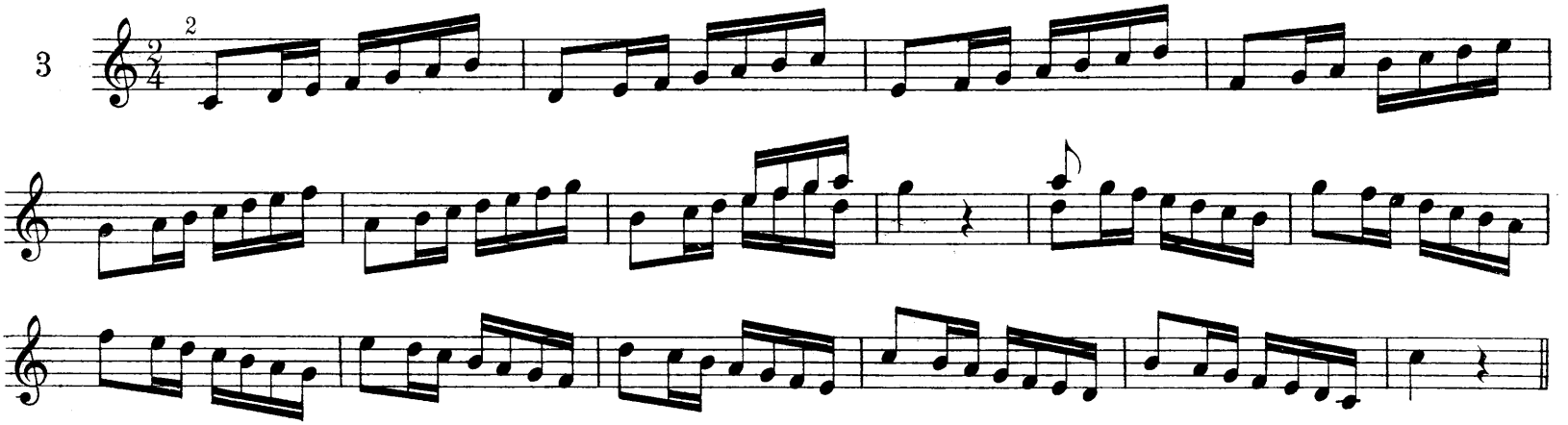


2



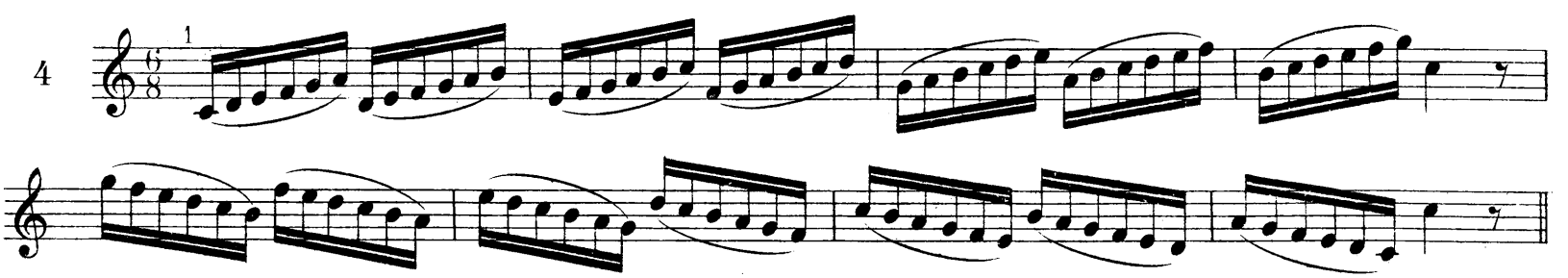
Mêmes transpositions

3

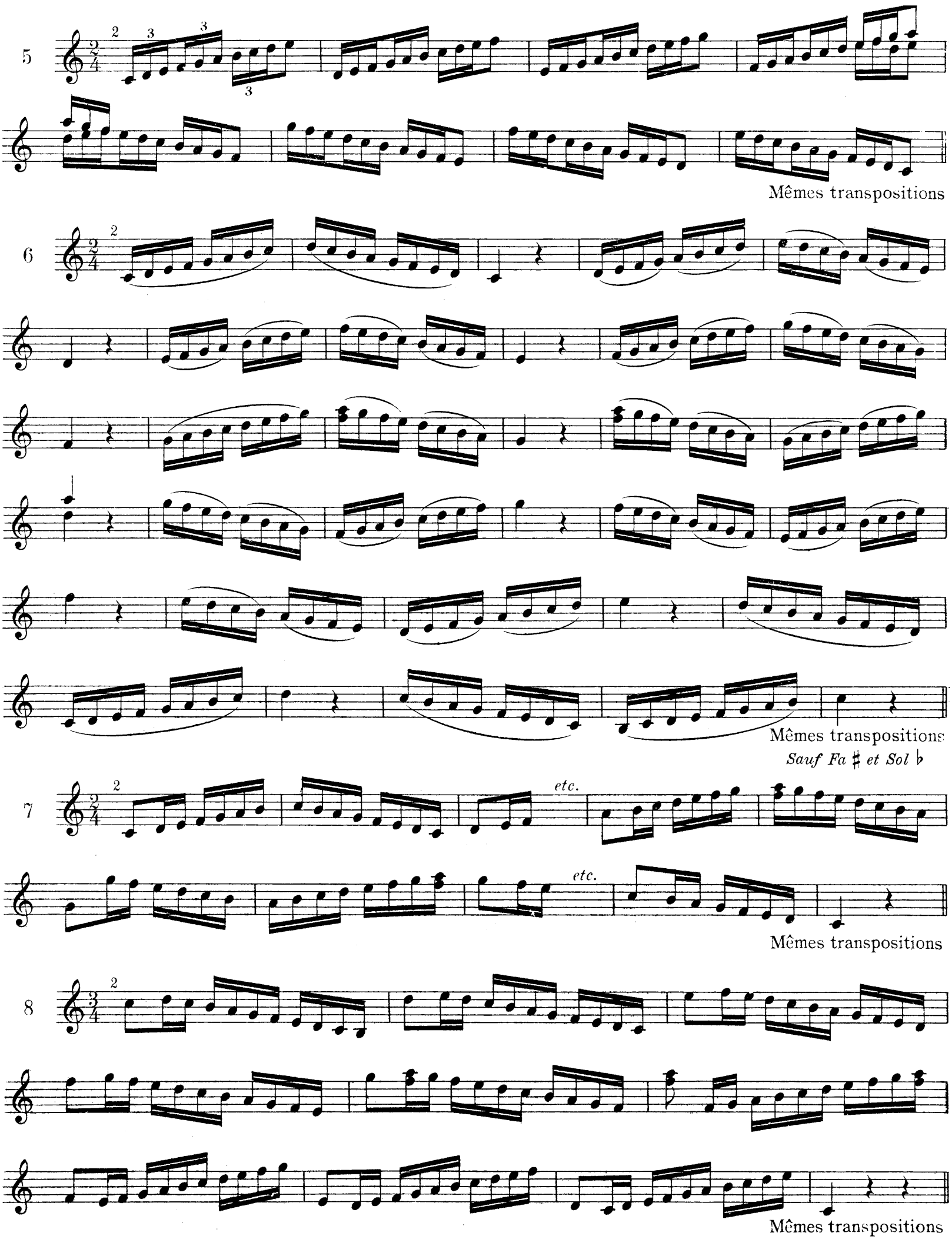


Mêmes transpositions.

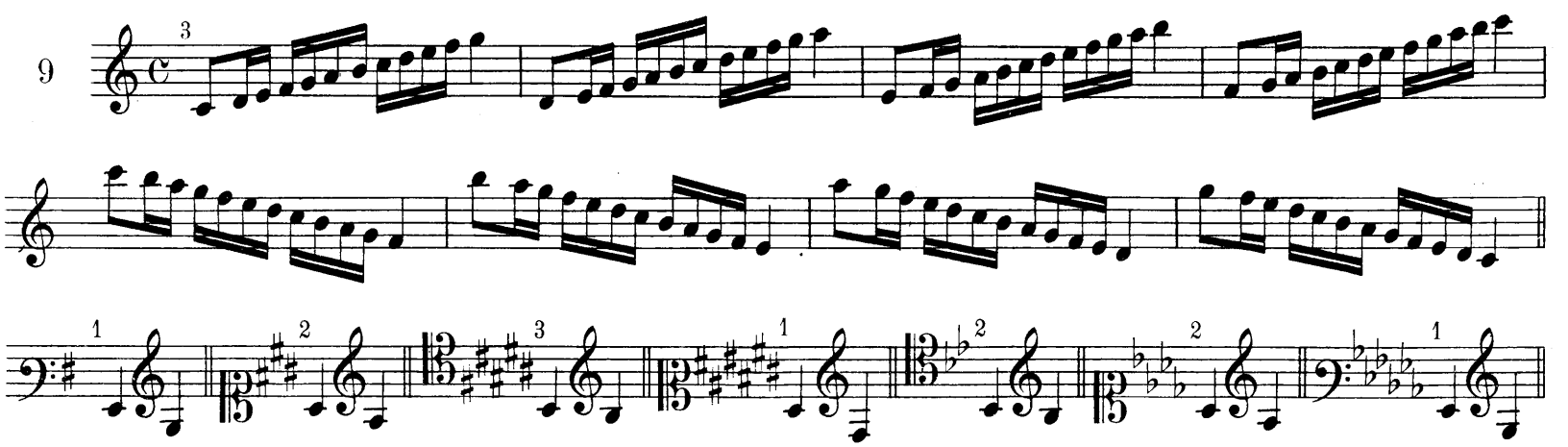
4



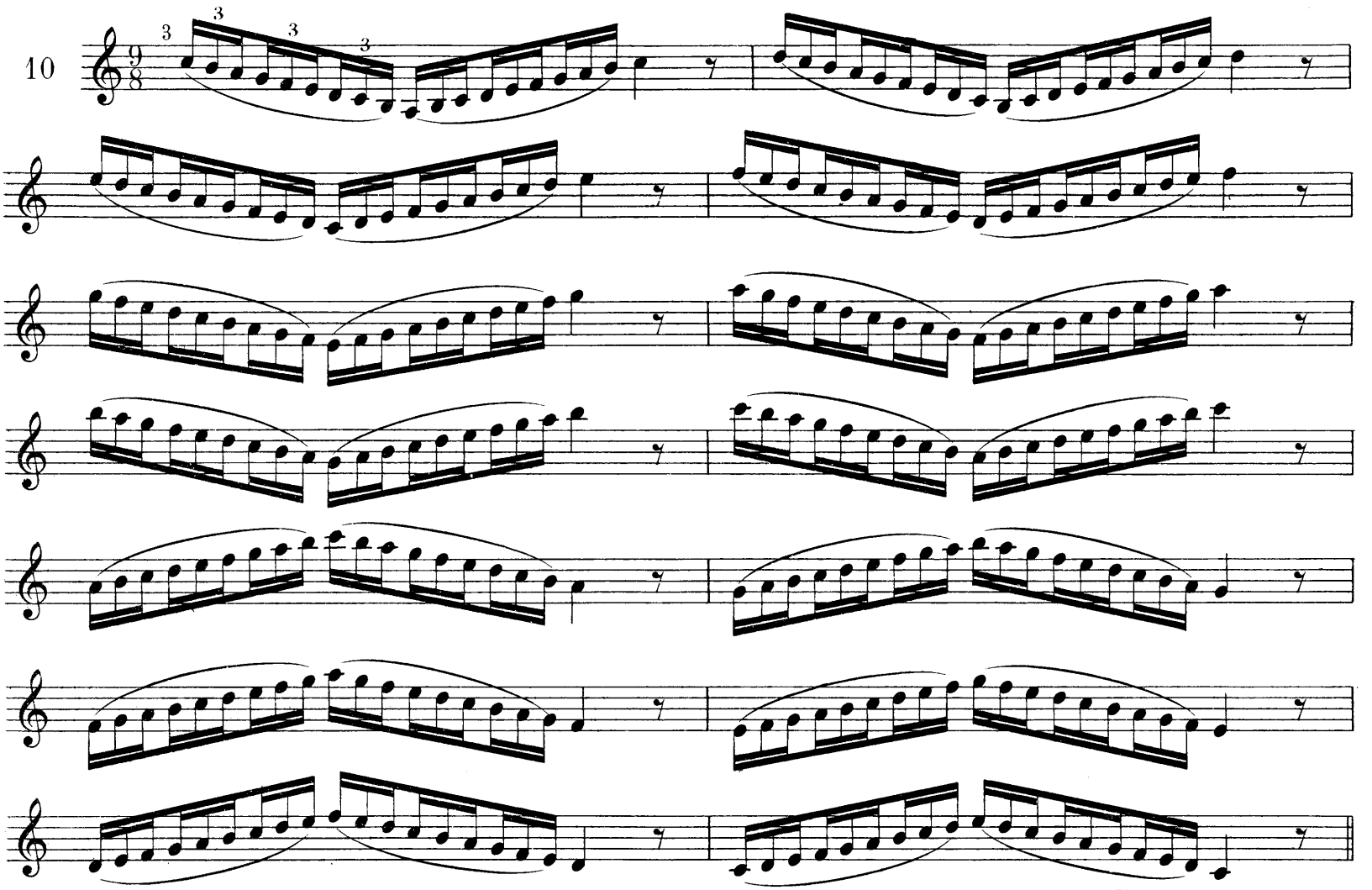
Mêmes transpositions.


5
Mêmes transpositions
6
Mêmes transpositions
Sauf Fa ♯ et Sol ♭
7
etc.
etc.
Mêmes transpositions
8
Mêmes transpositions
Sauf Fa ♯ et Sol ♭

9

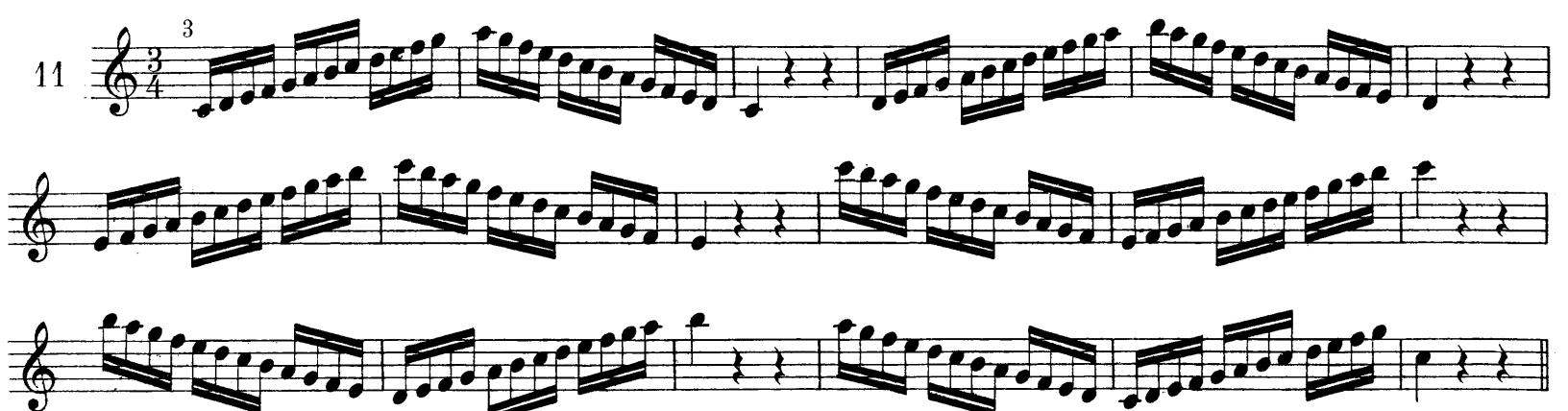


10

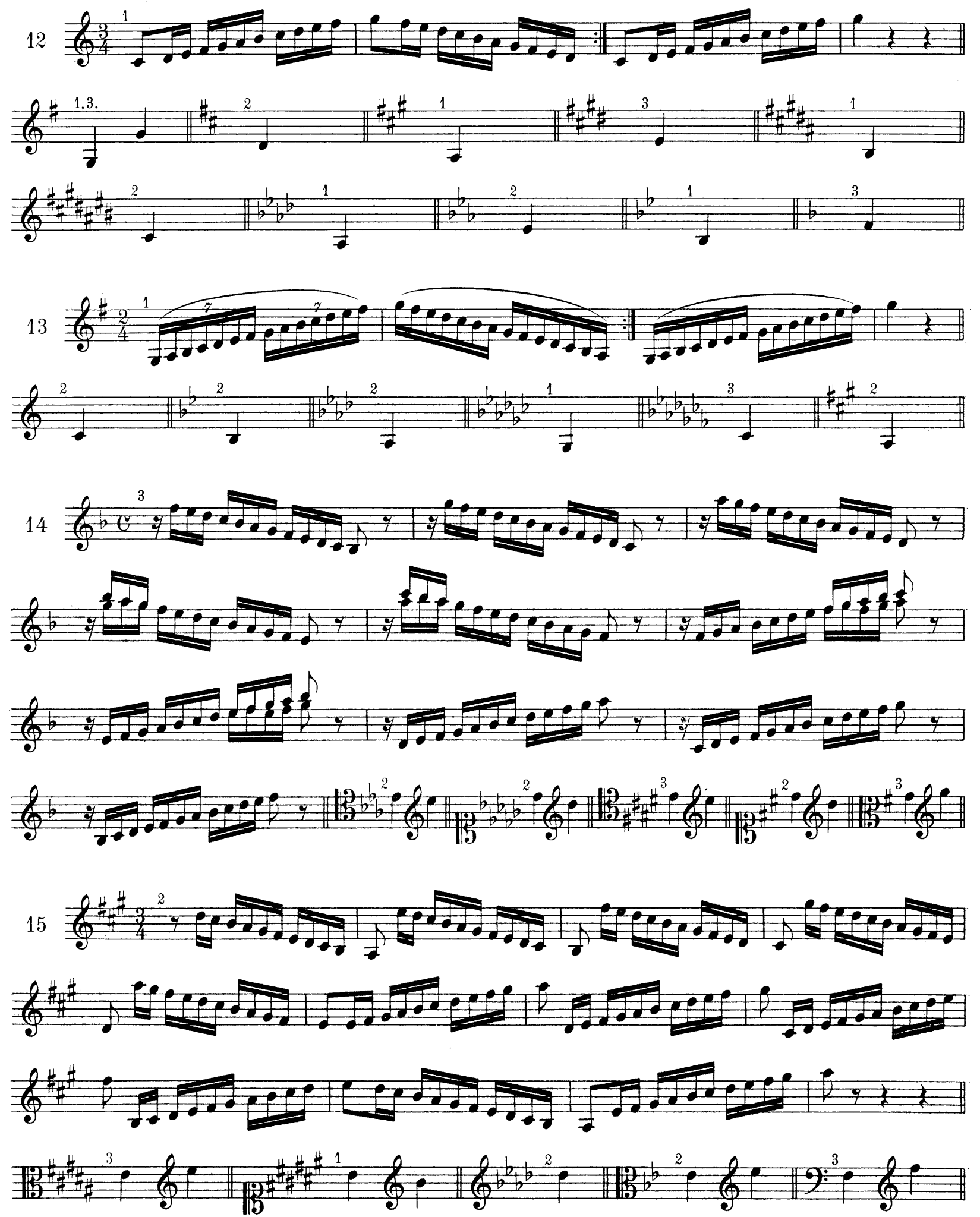


Mêmes transpositions.

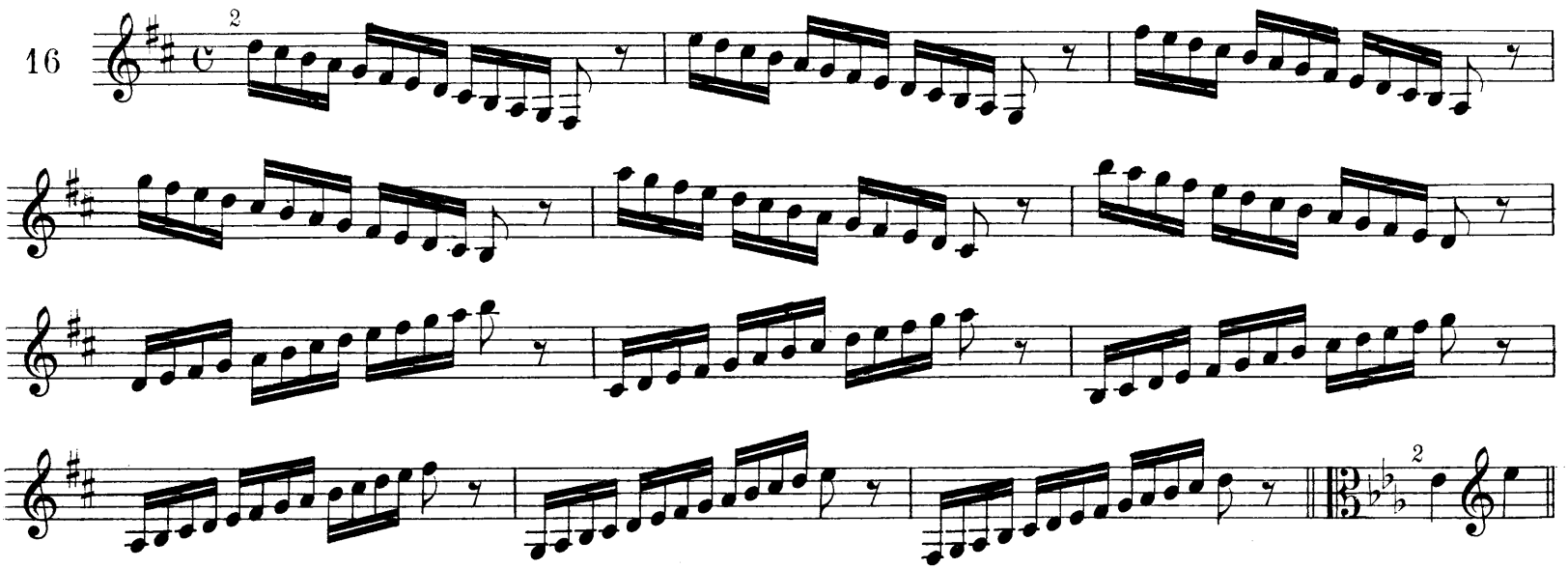
11



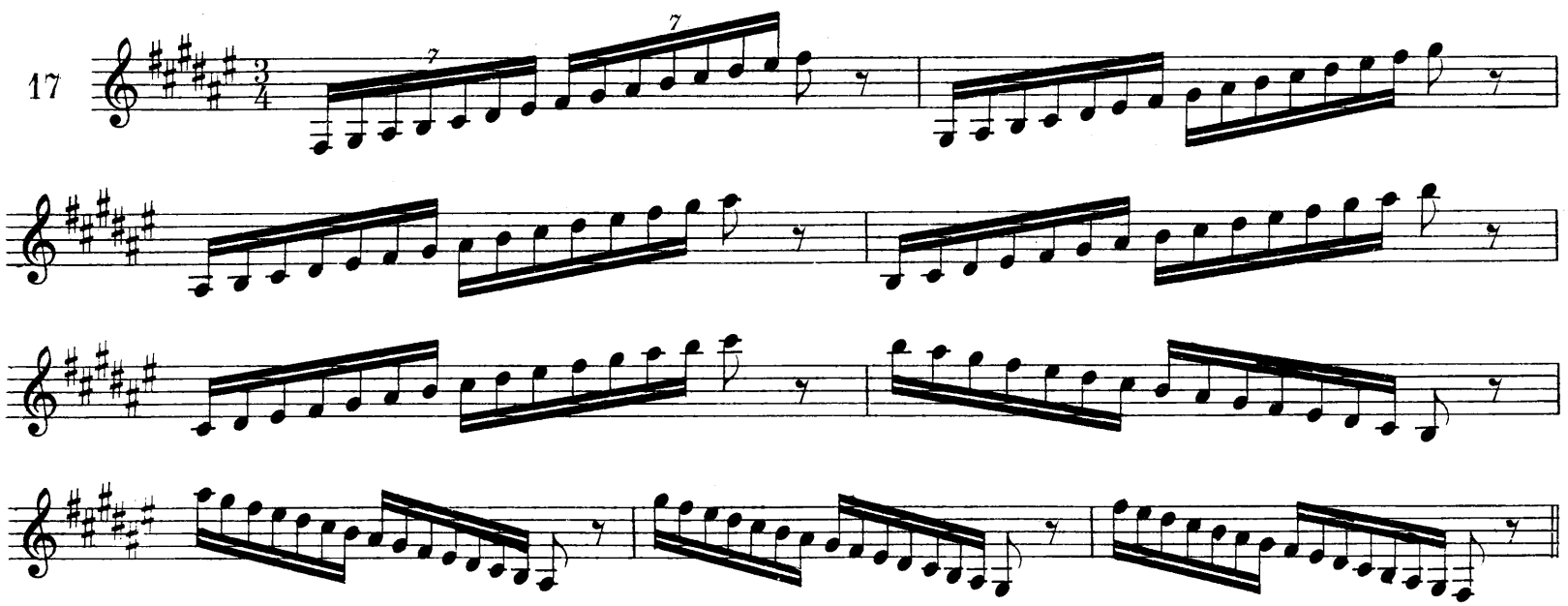
Mêmes transpositions.



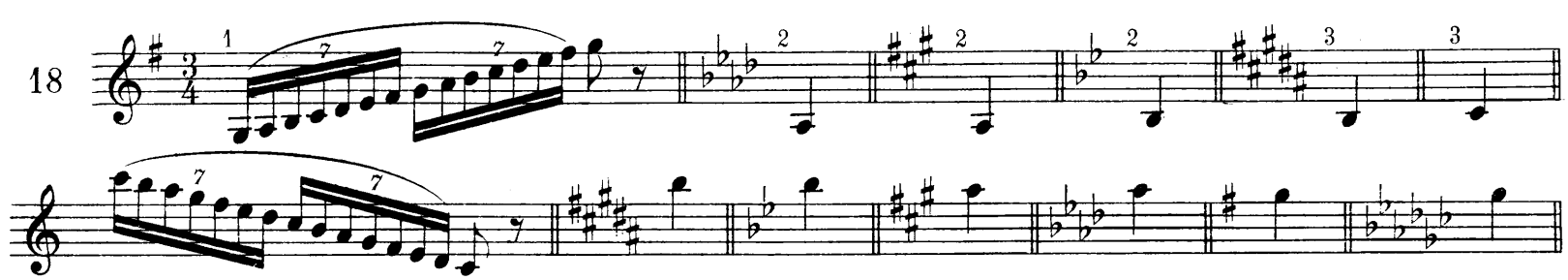
16



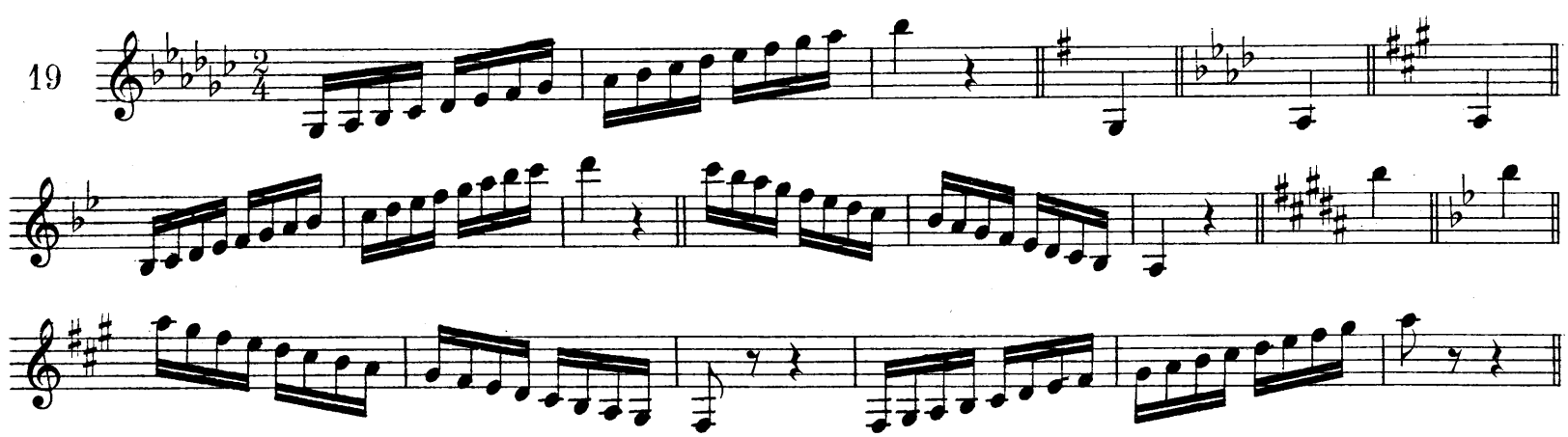
17



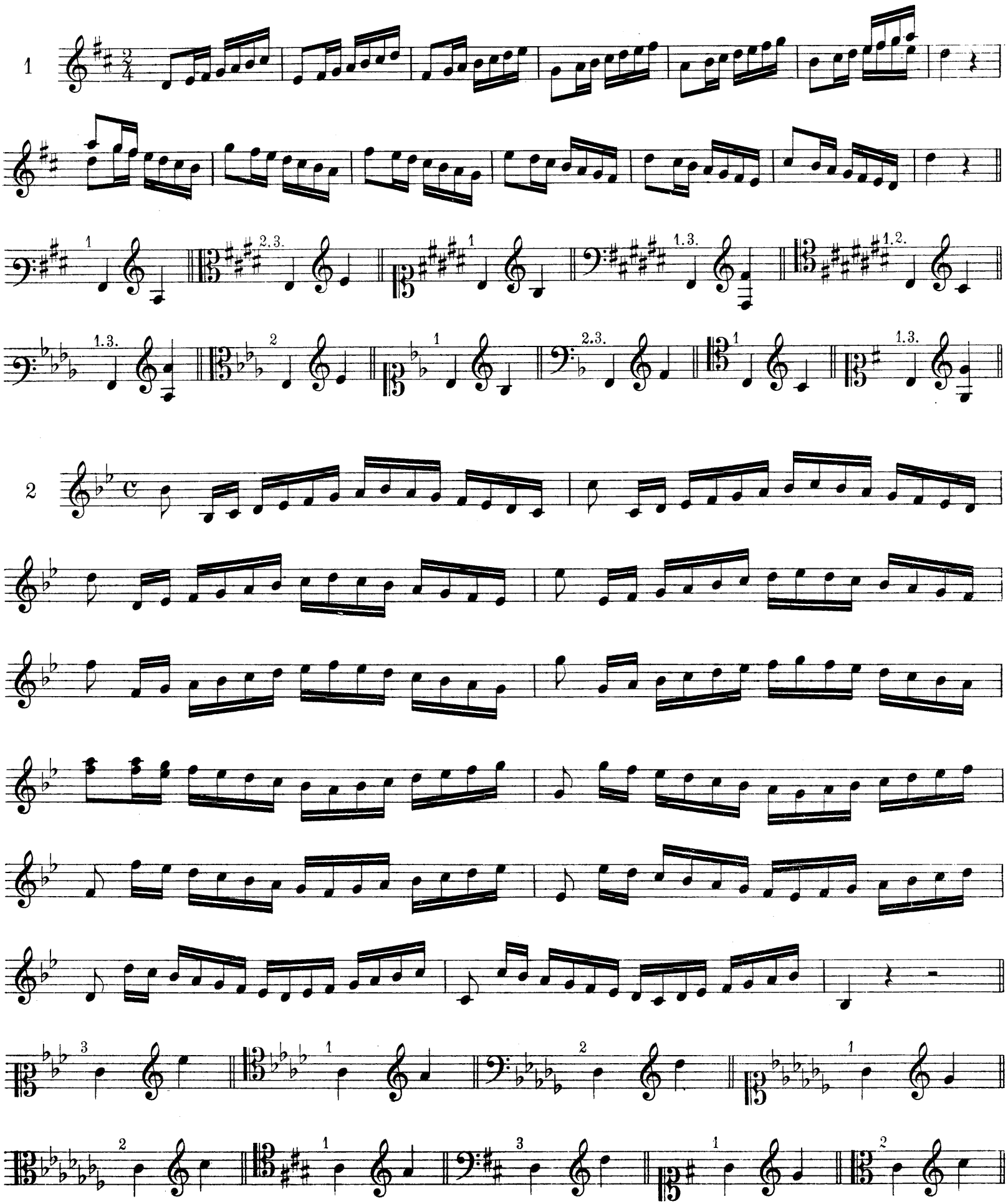
18

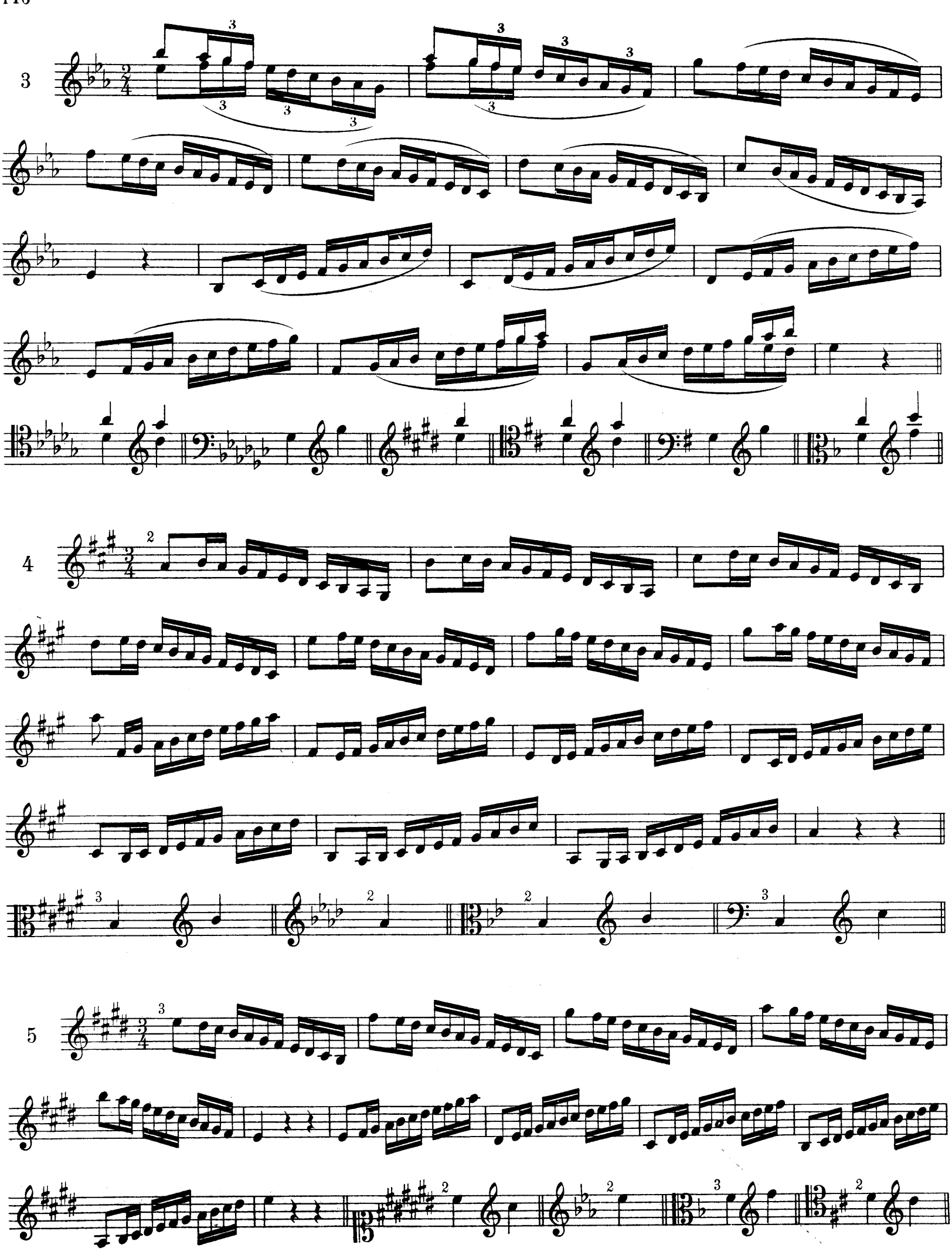


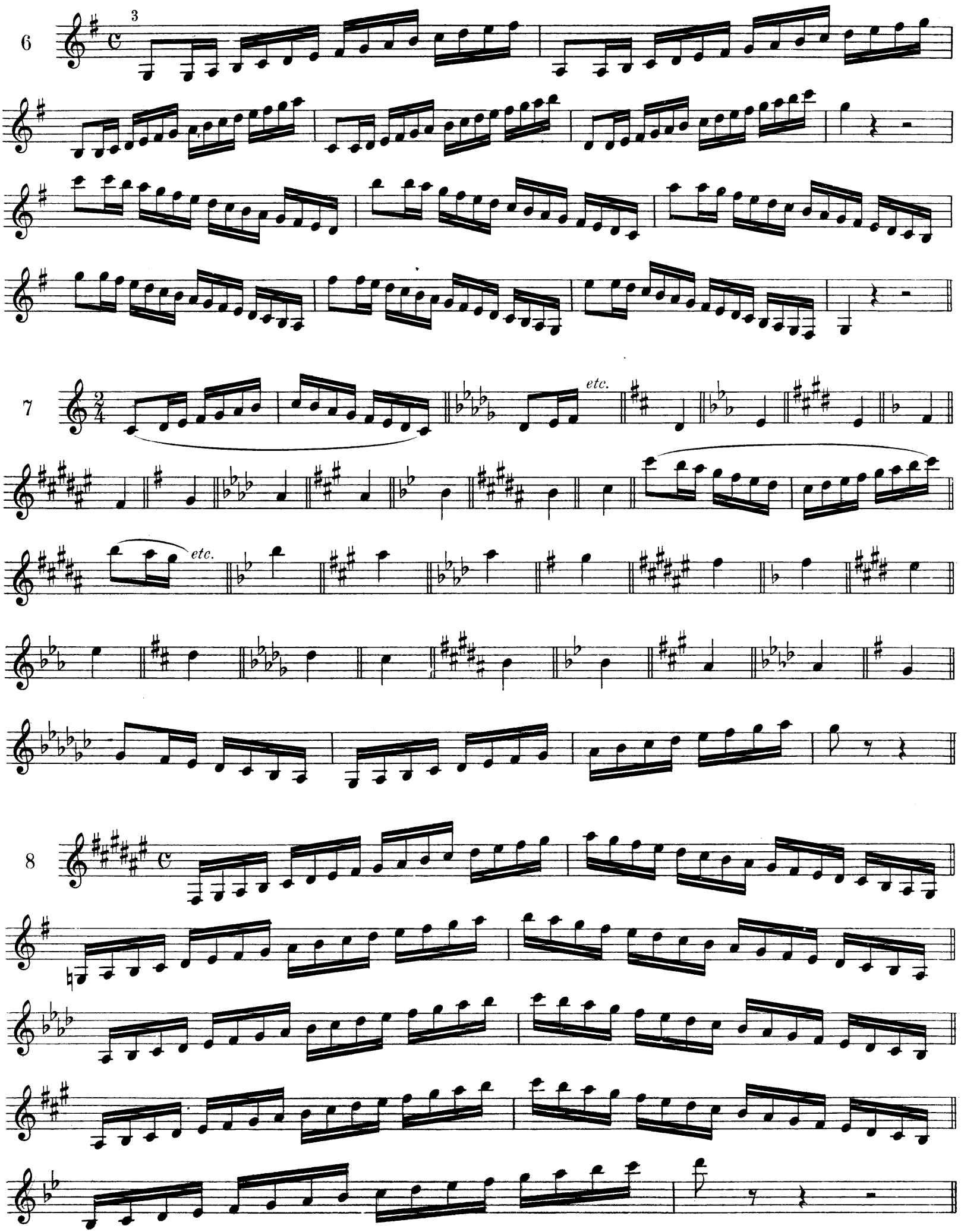
19



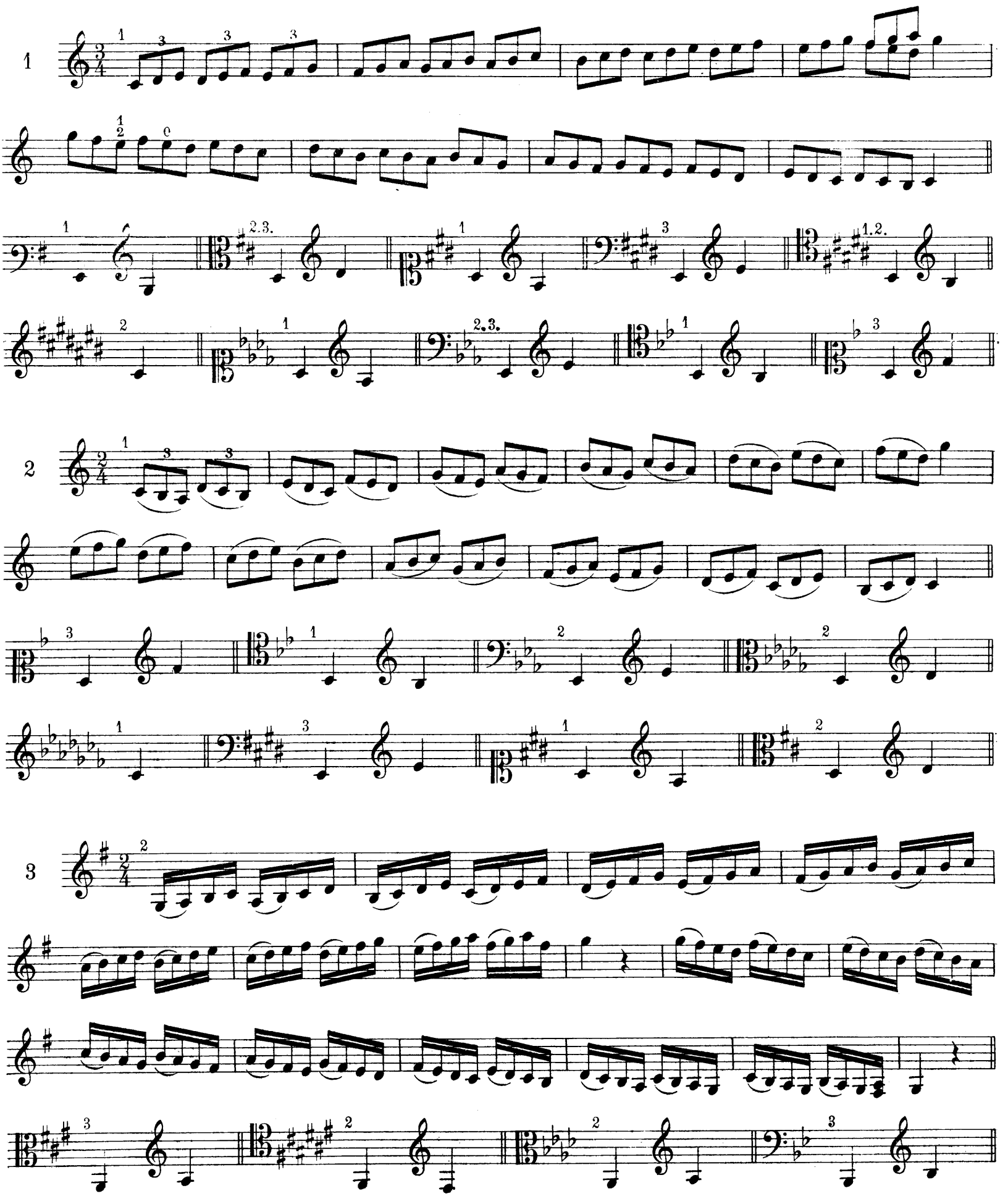
## DEUXIÈME SÉRIE

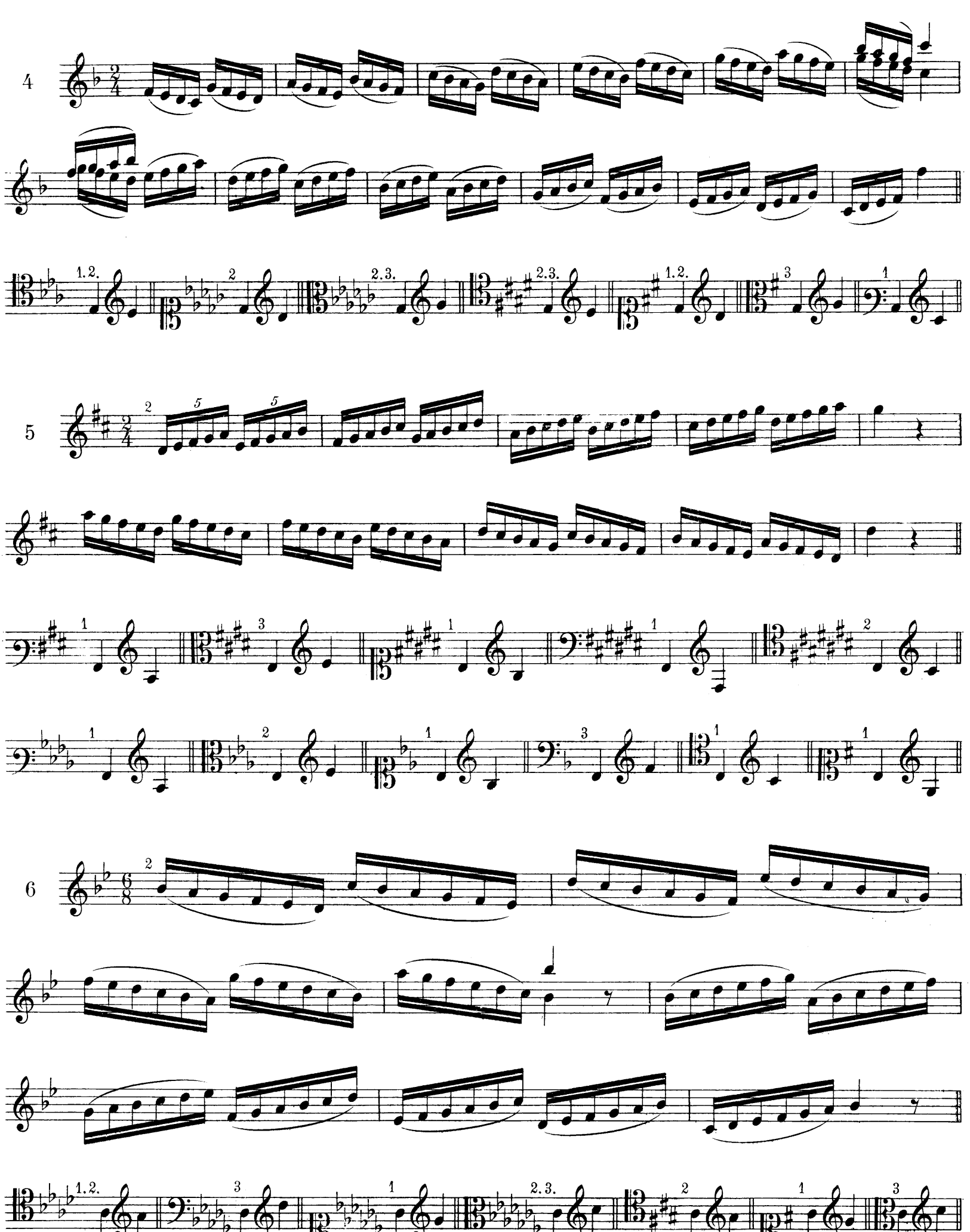




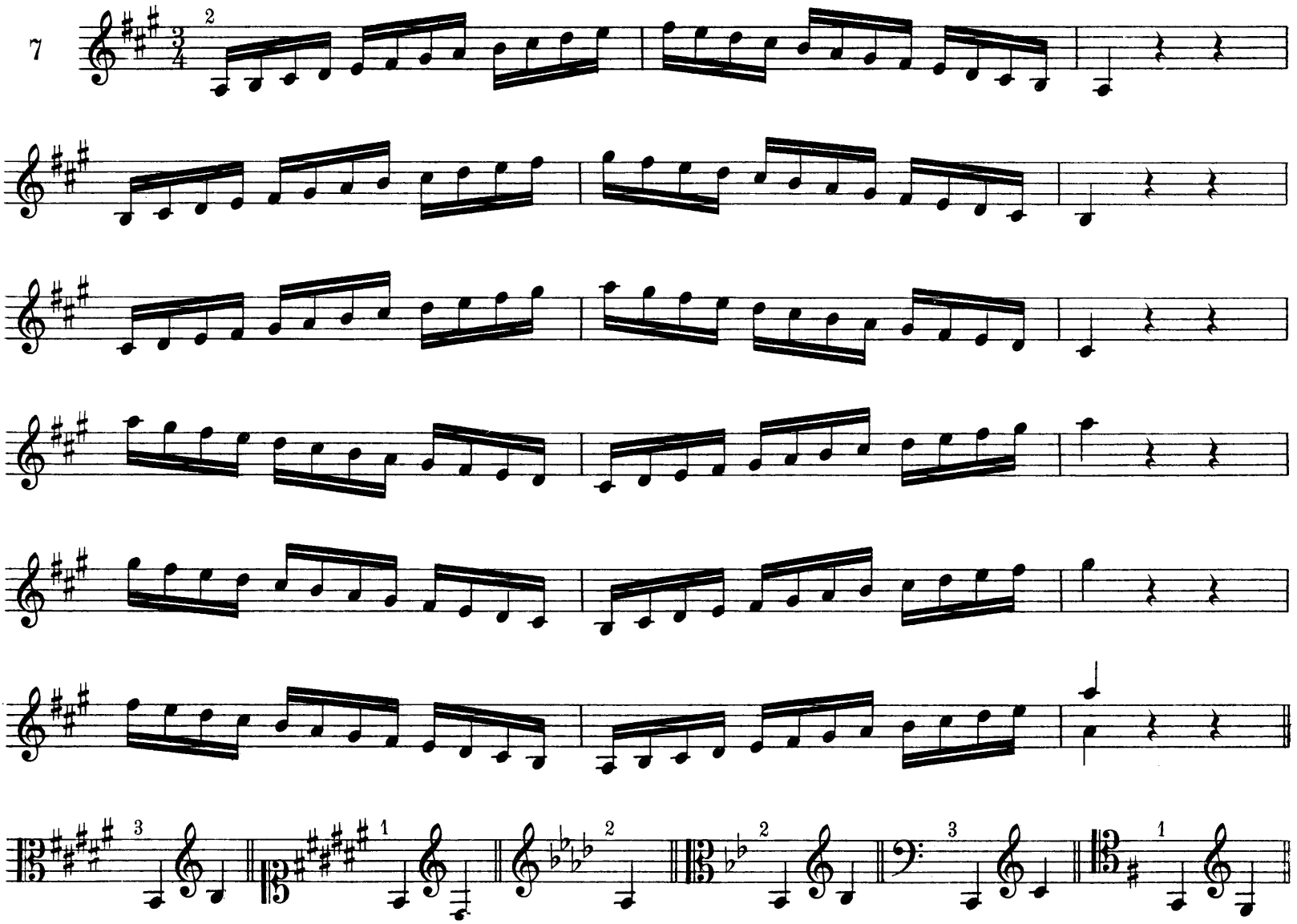

6
3
7
etc.
etc.
8

## TROISIÈME SÉRIE

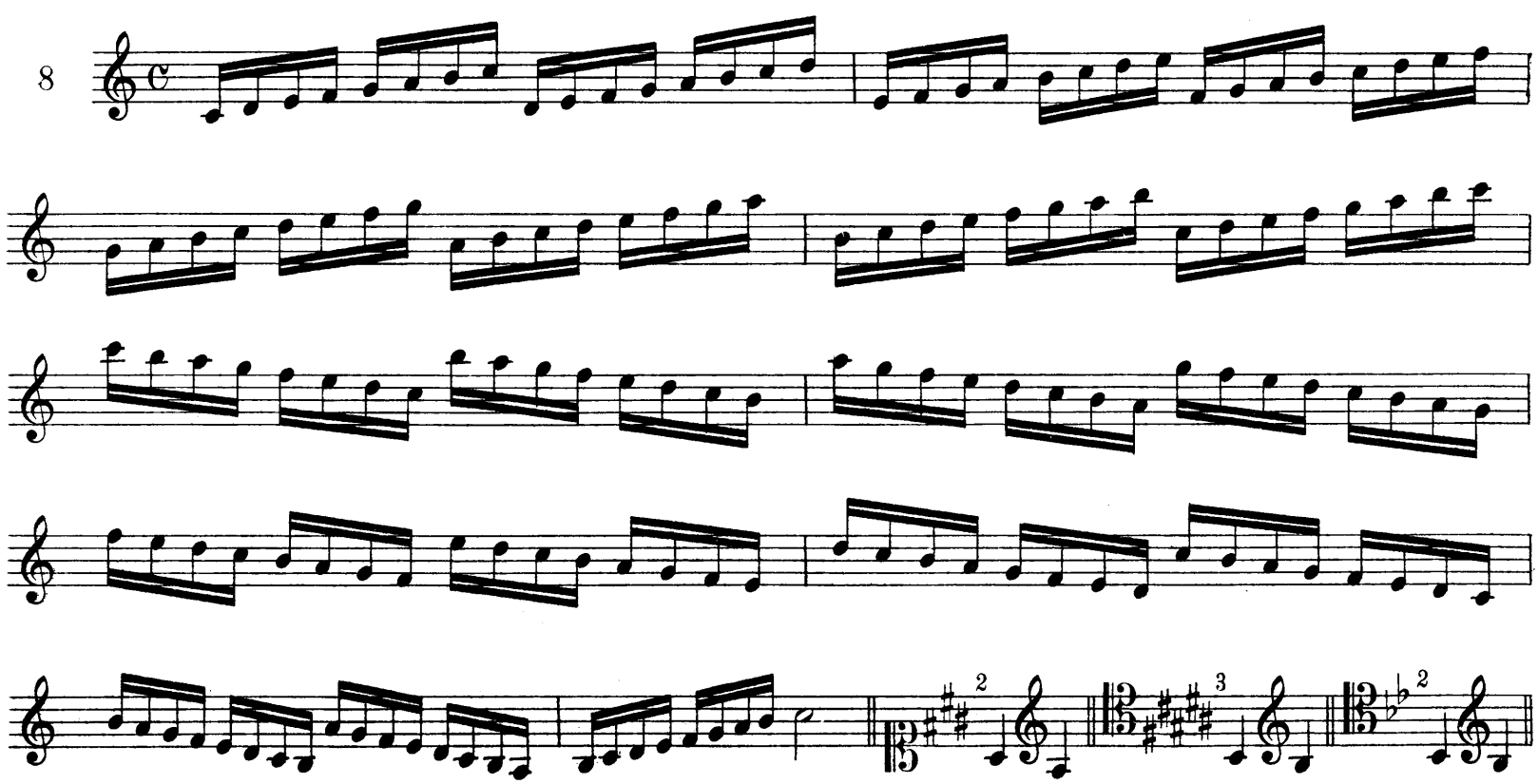




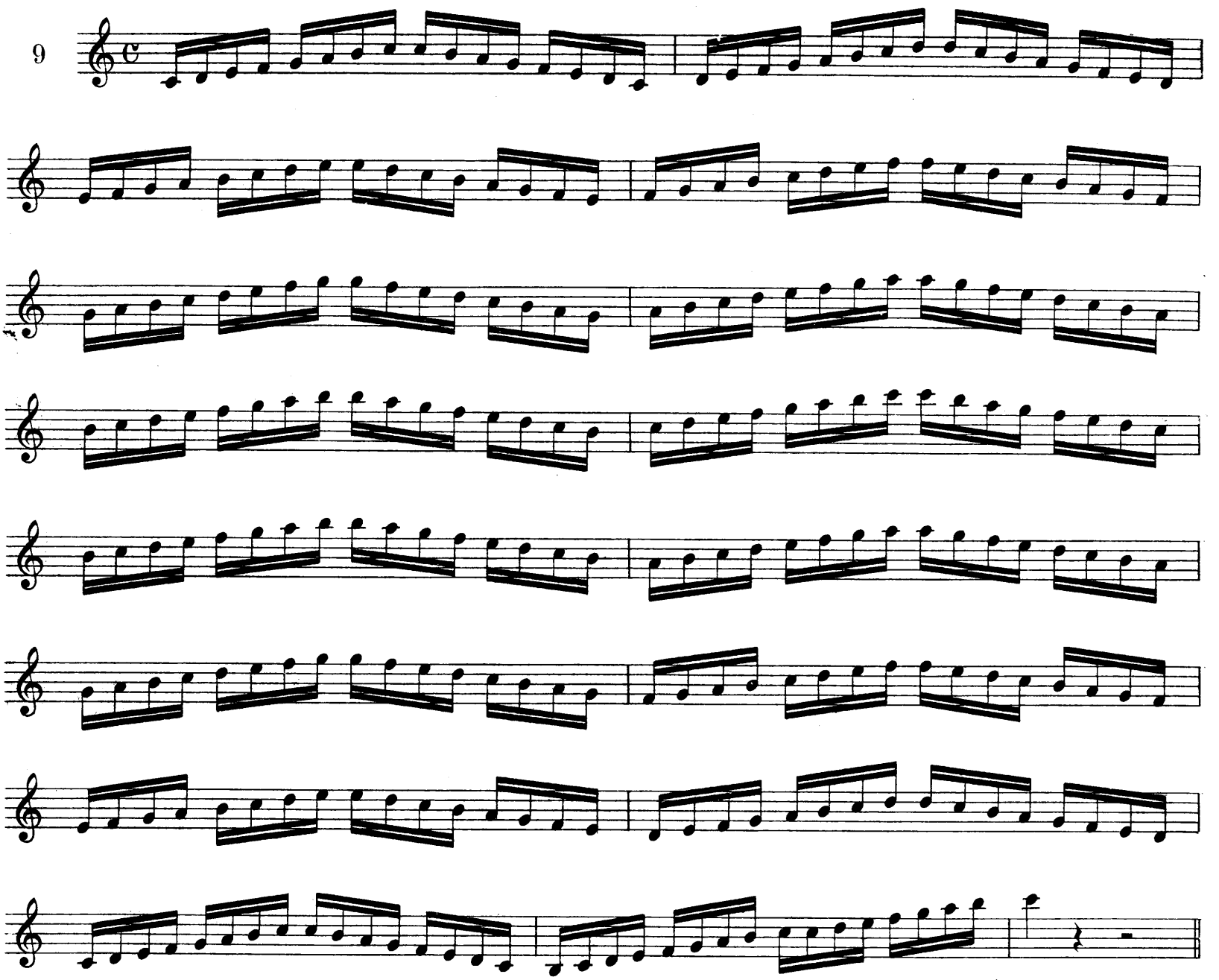
7



8

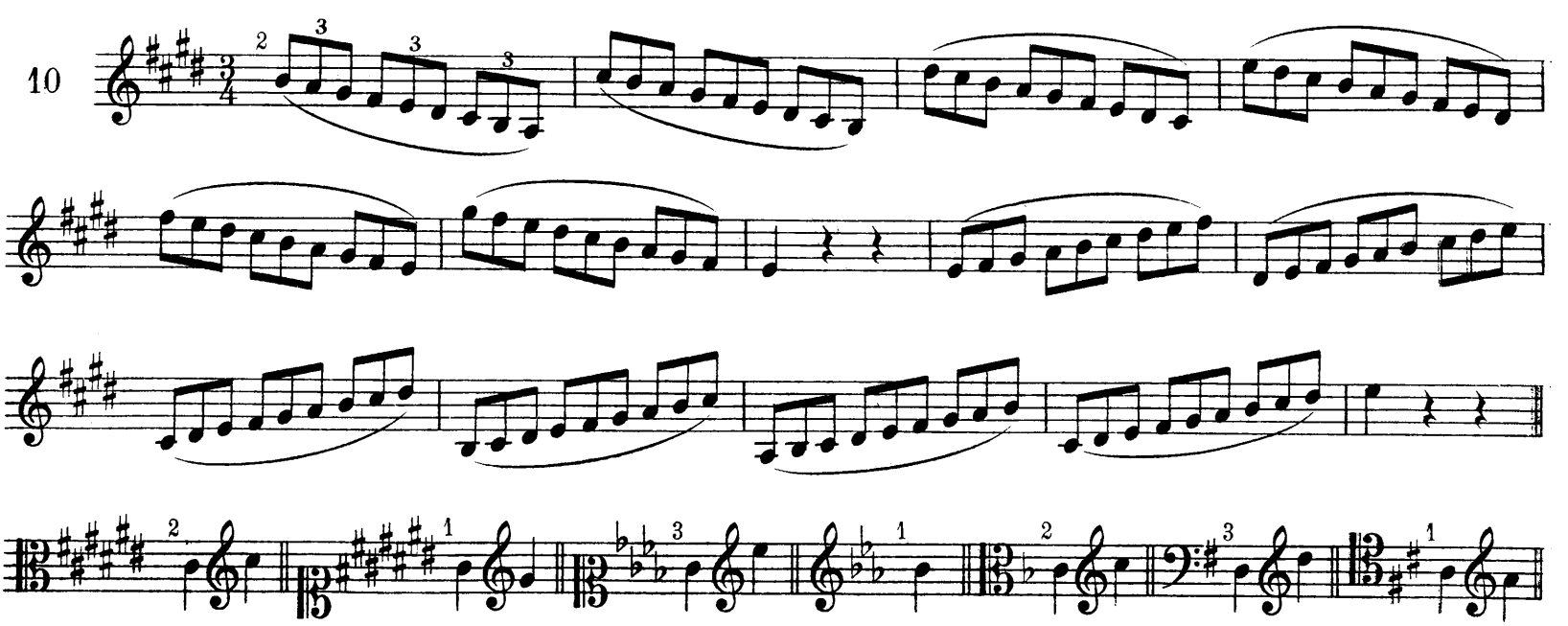


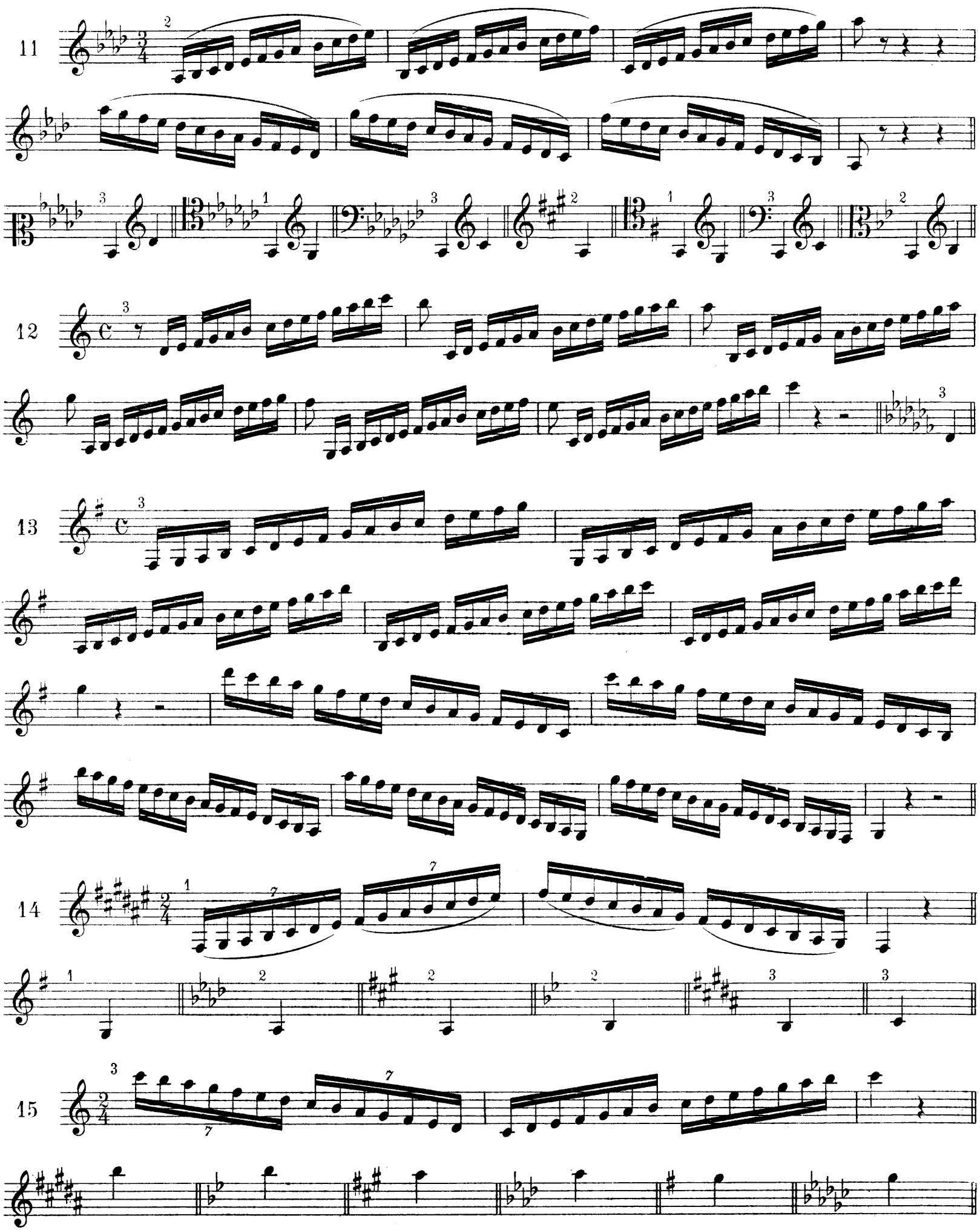
9



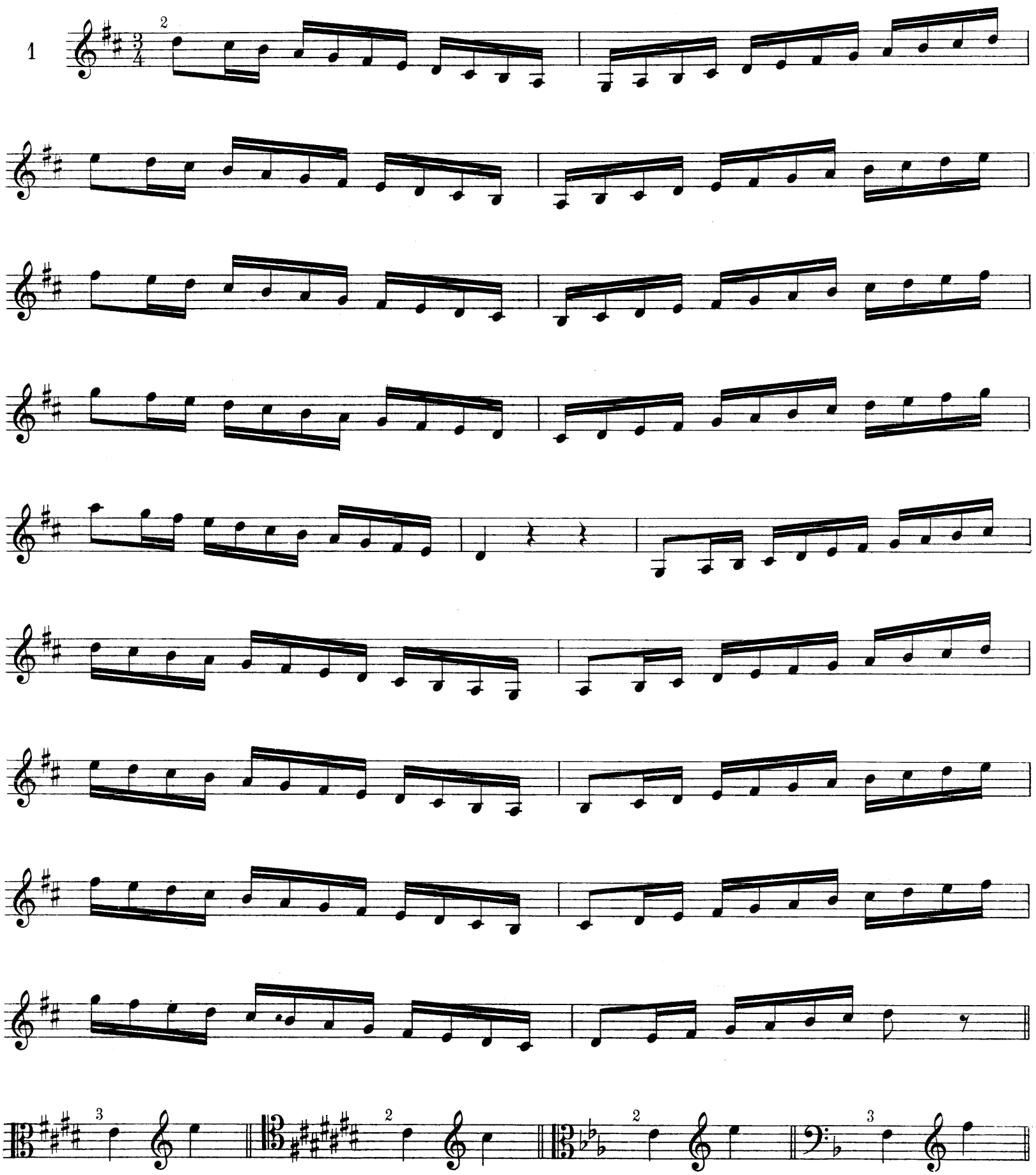
Mêmes transpositions.

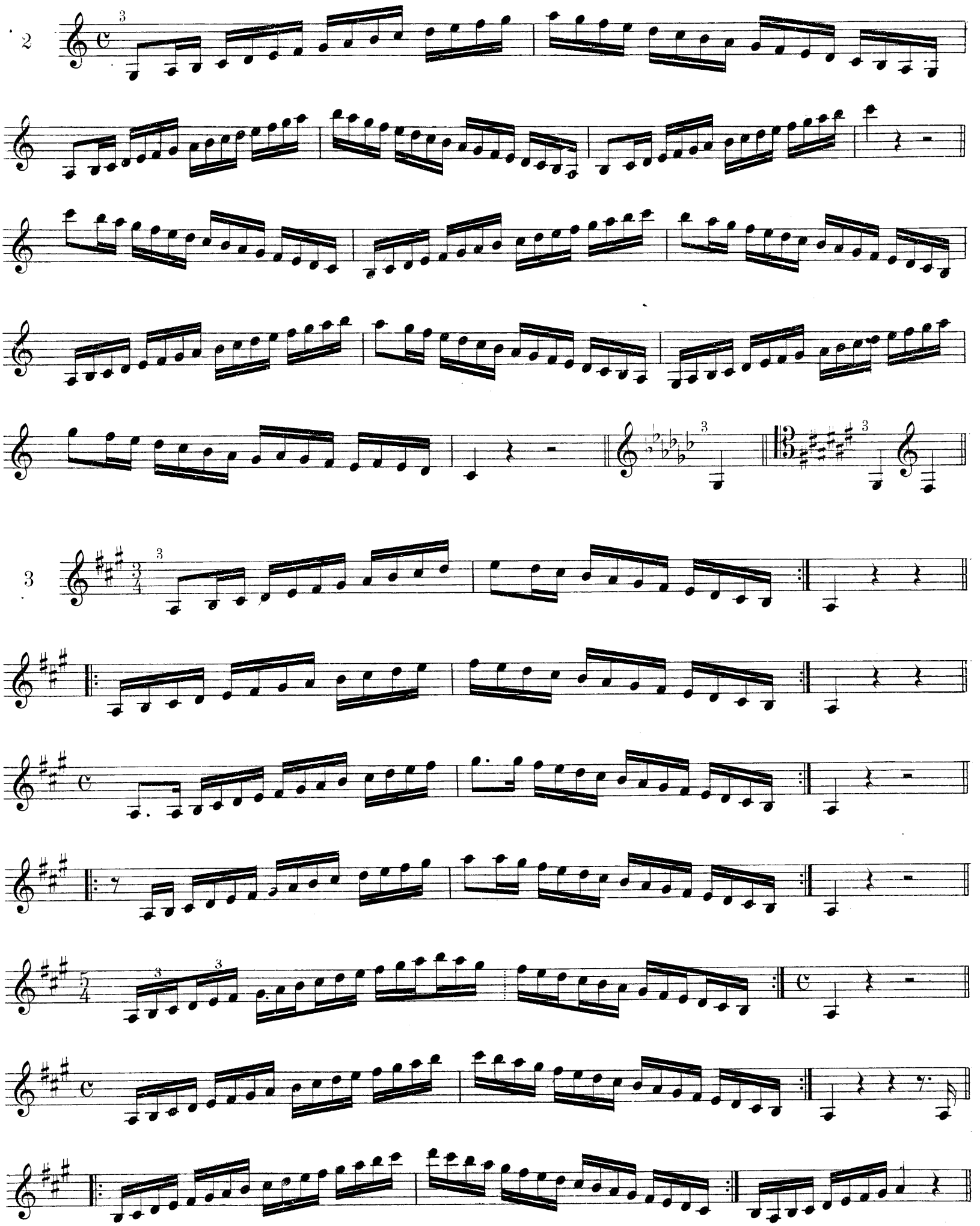
10



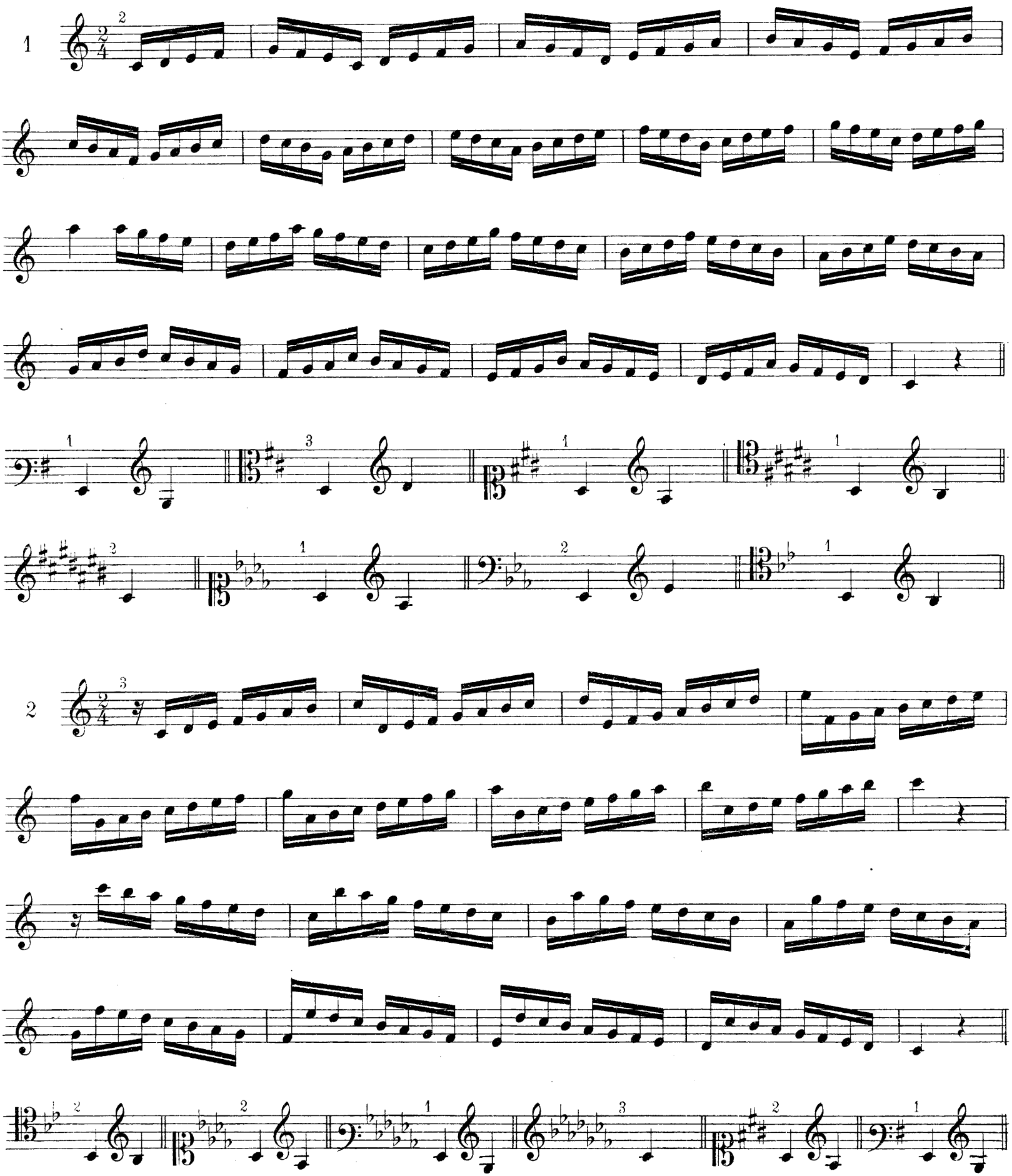


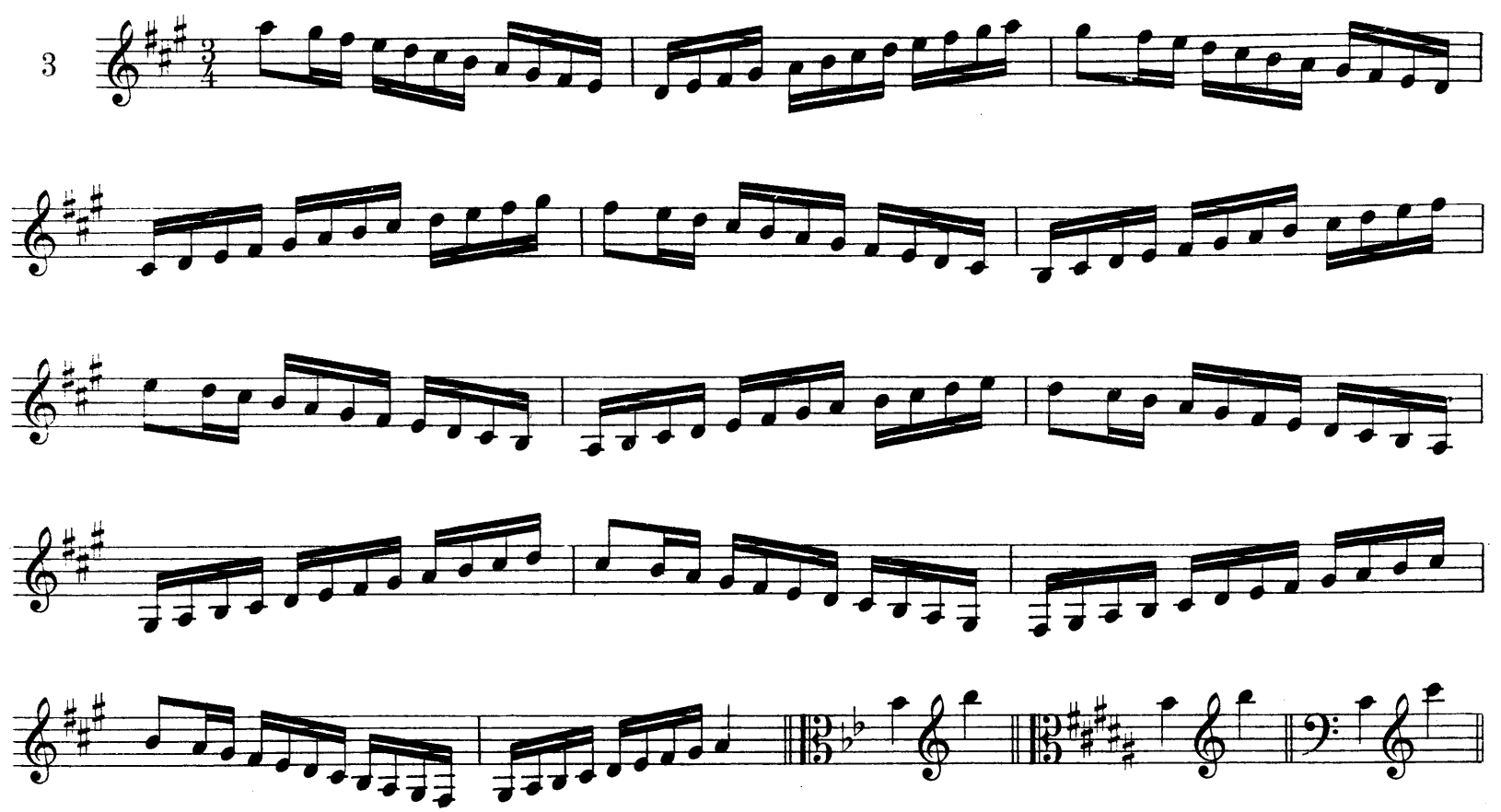
## QUATRIÈME SÉRIE

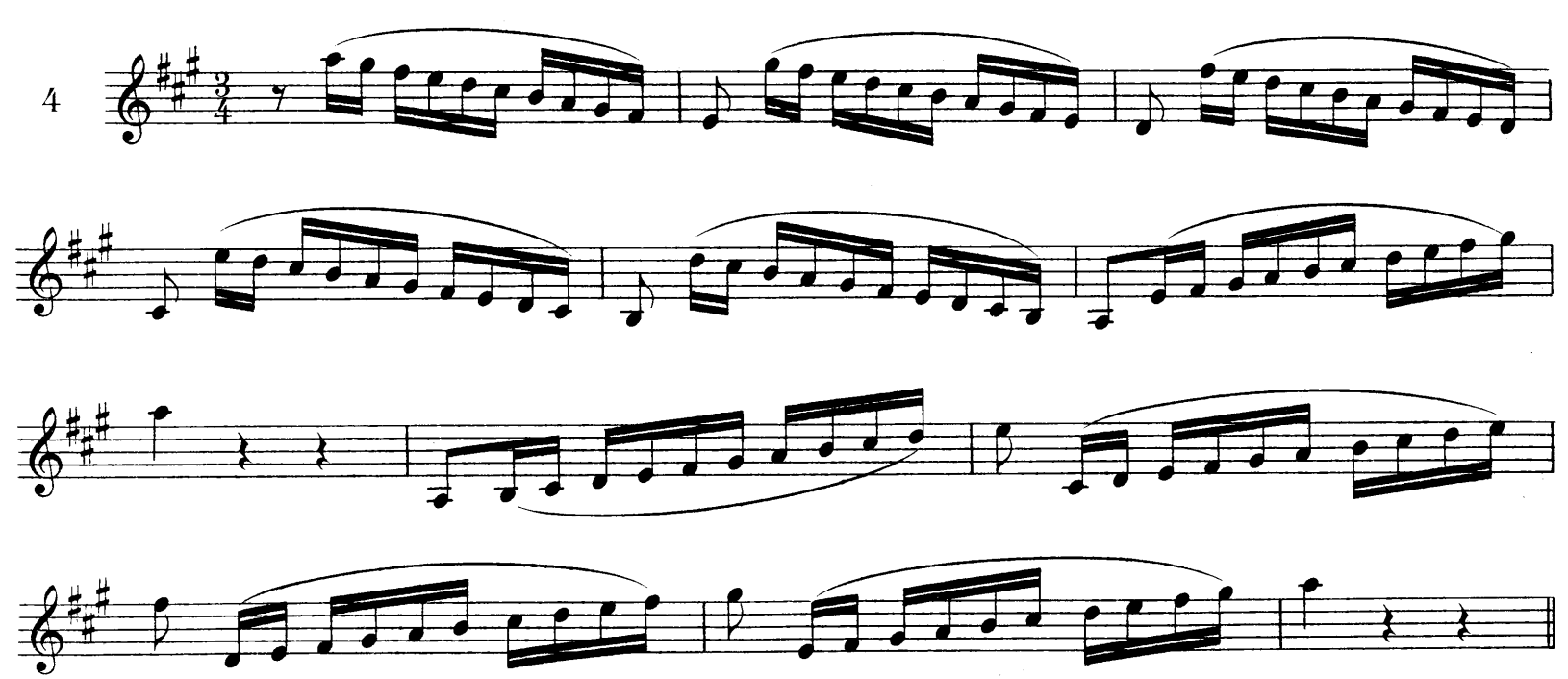




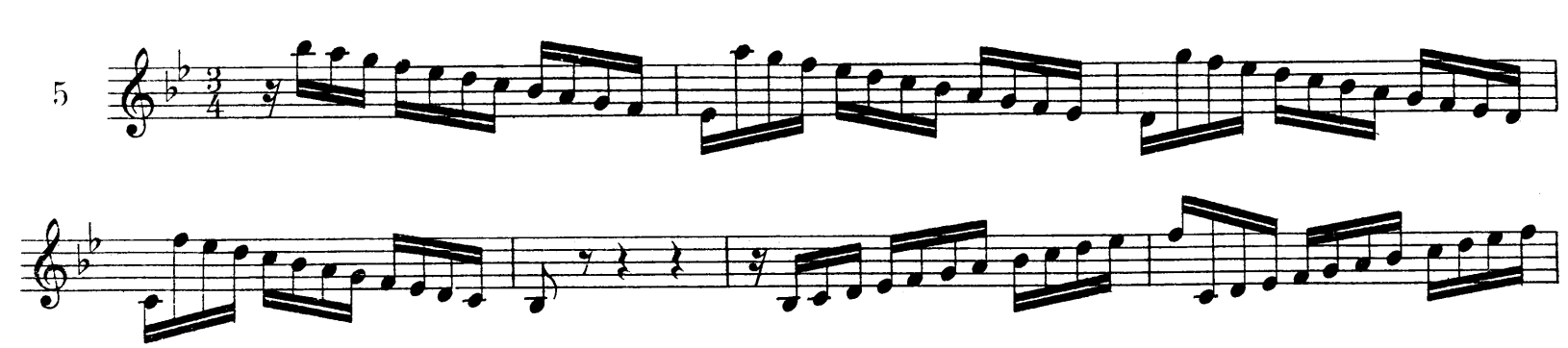
## CINQUIÈME SÉRIE

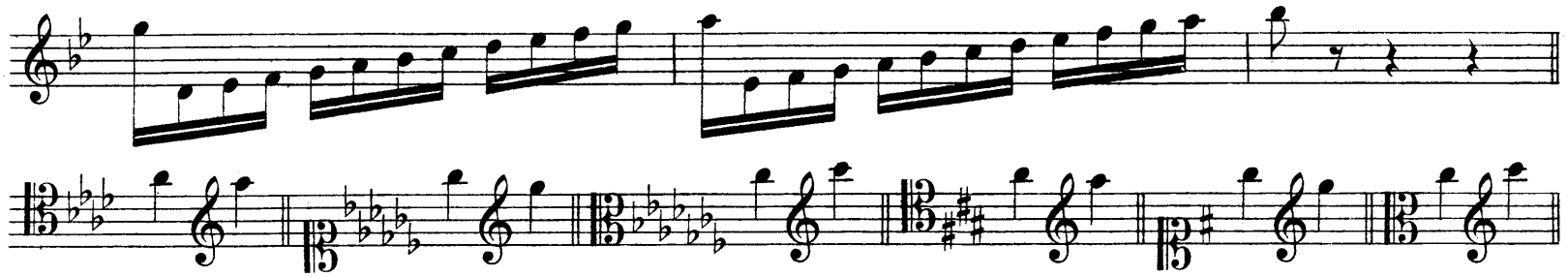


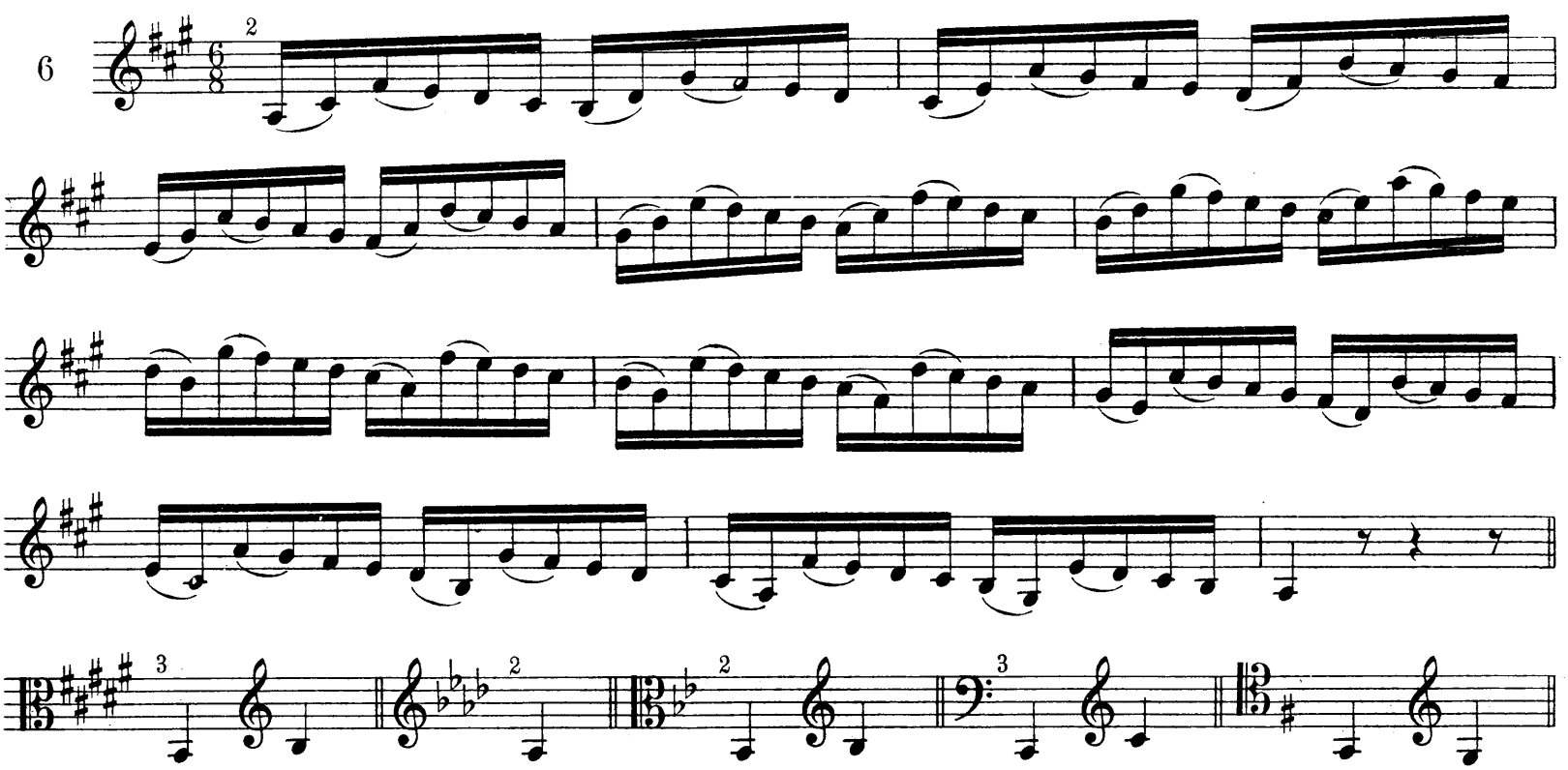



Mêmes transpositions.

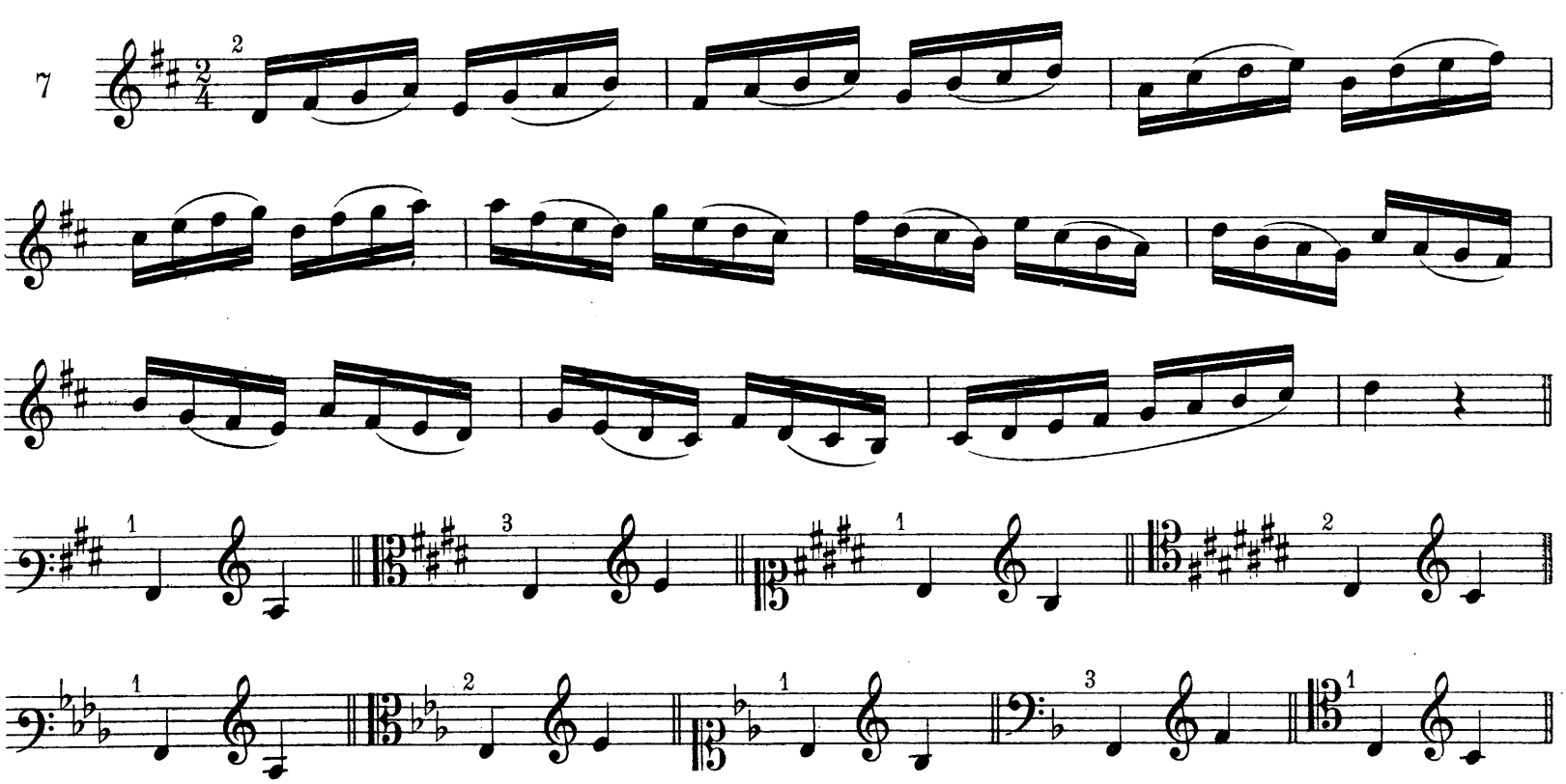




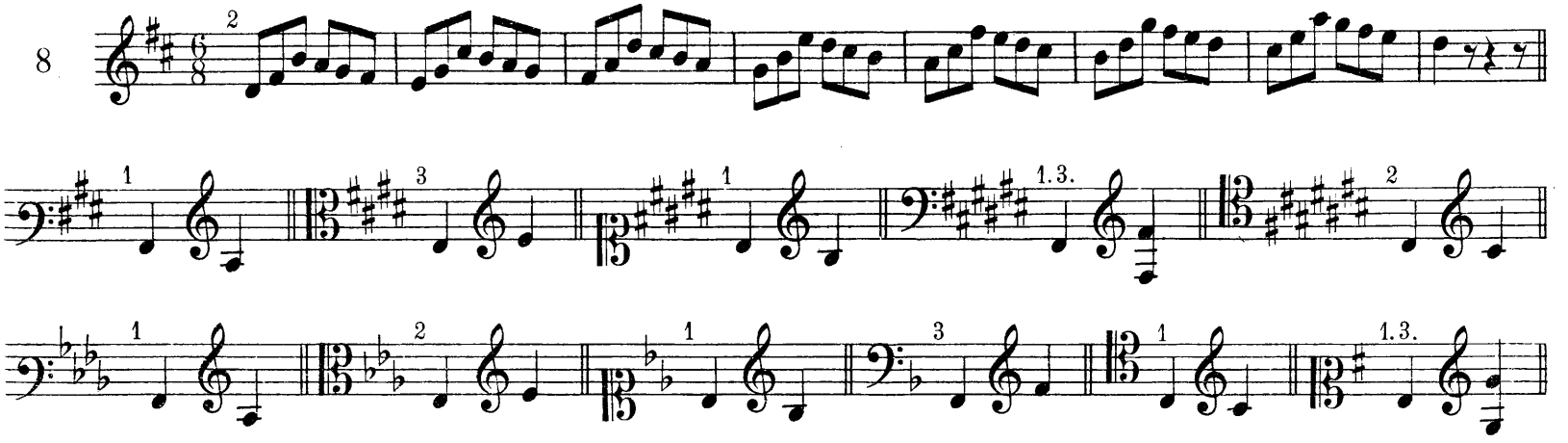

6
2
6
8



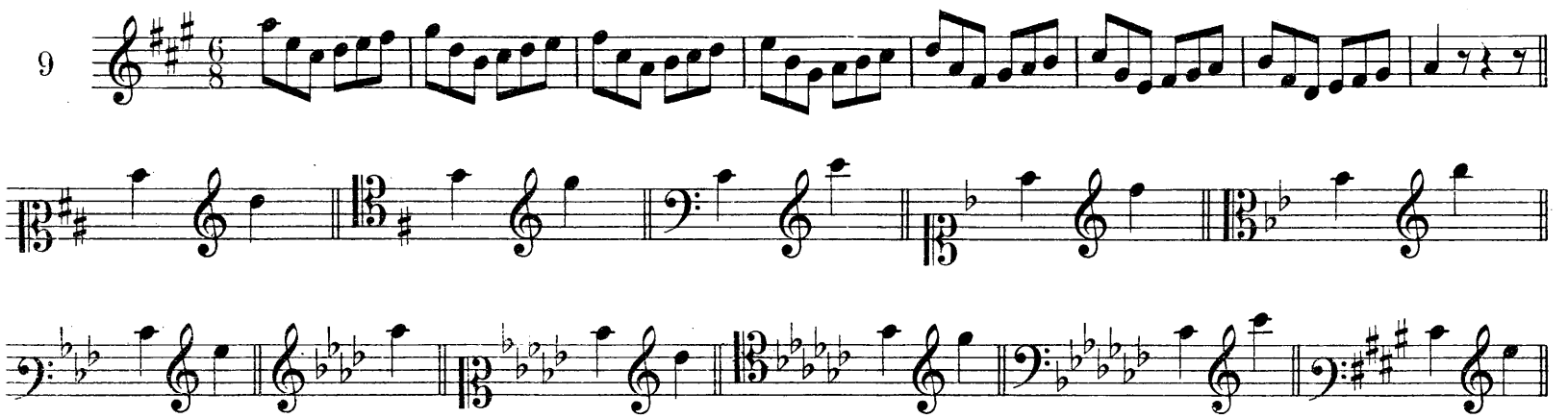



7
2
4

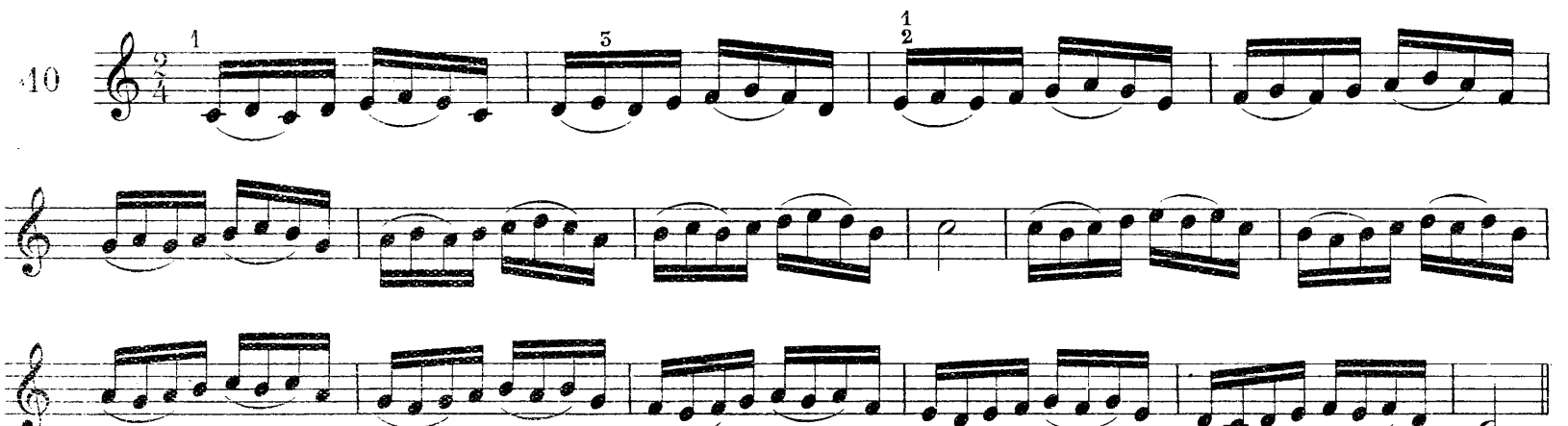
8



9

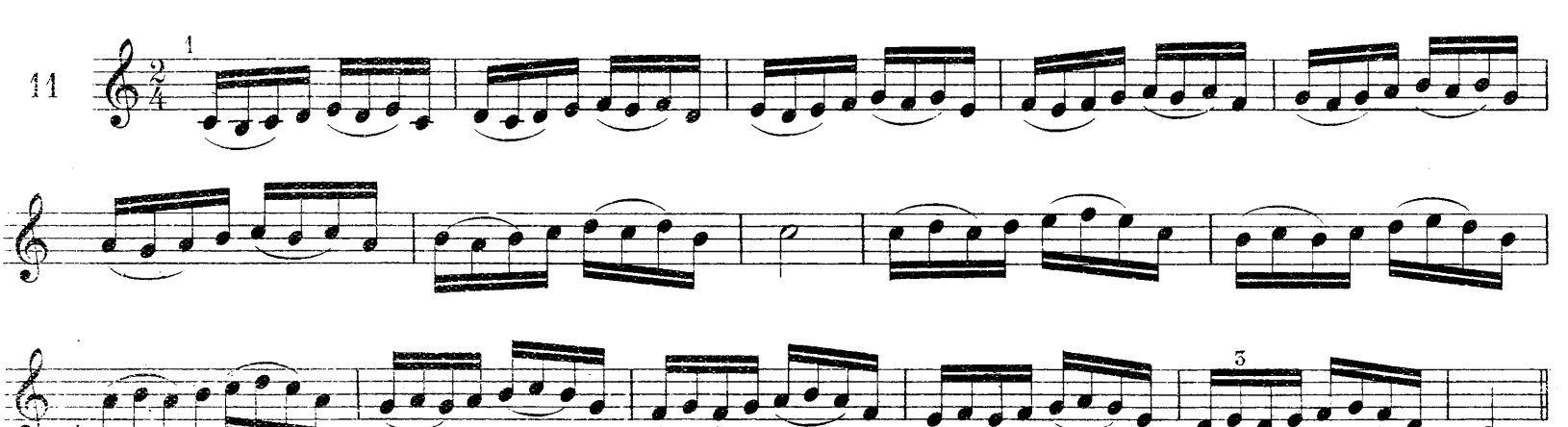


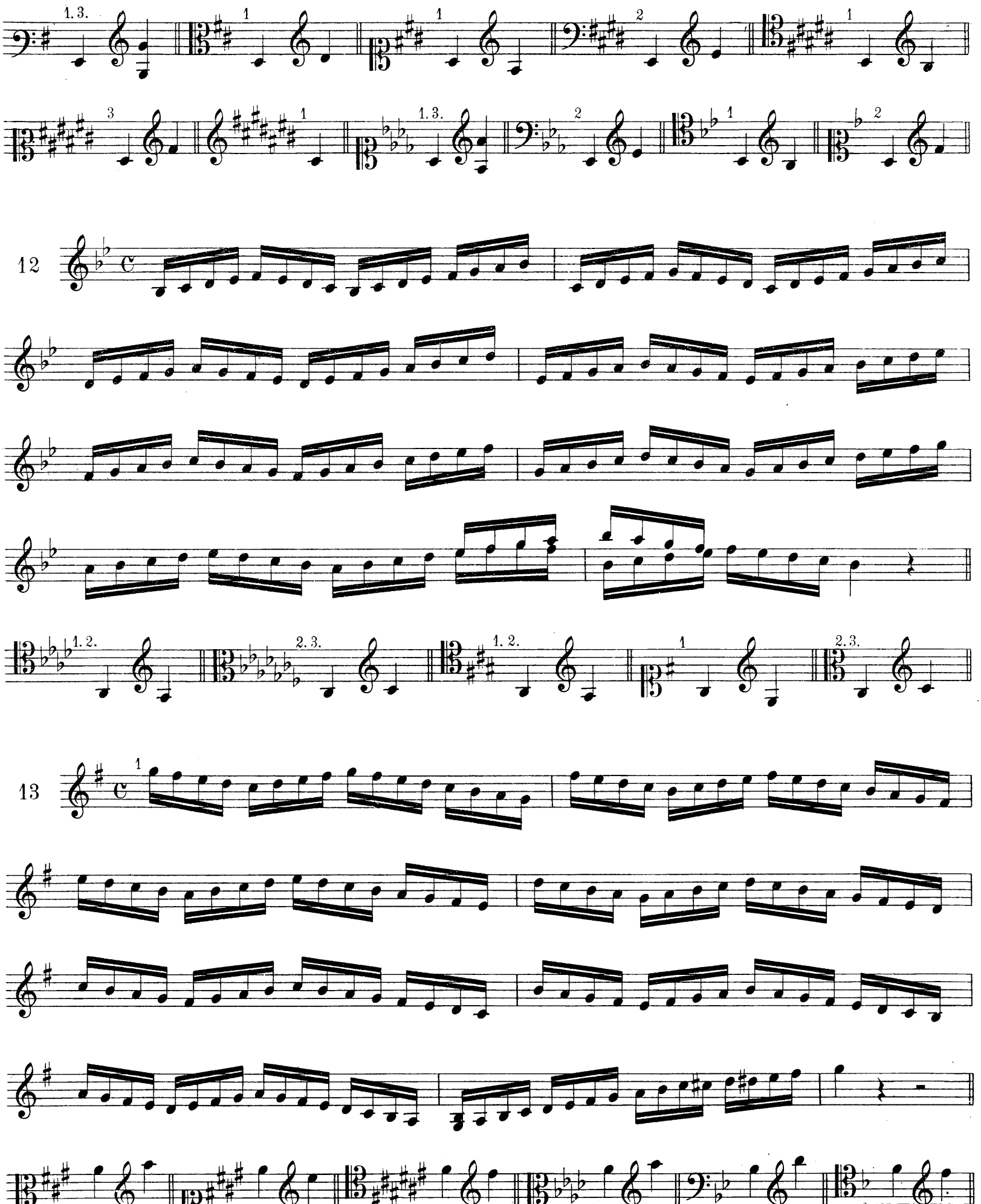
10

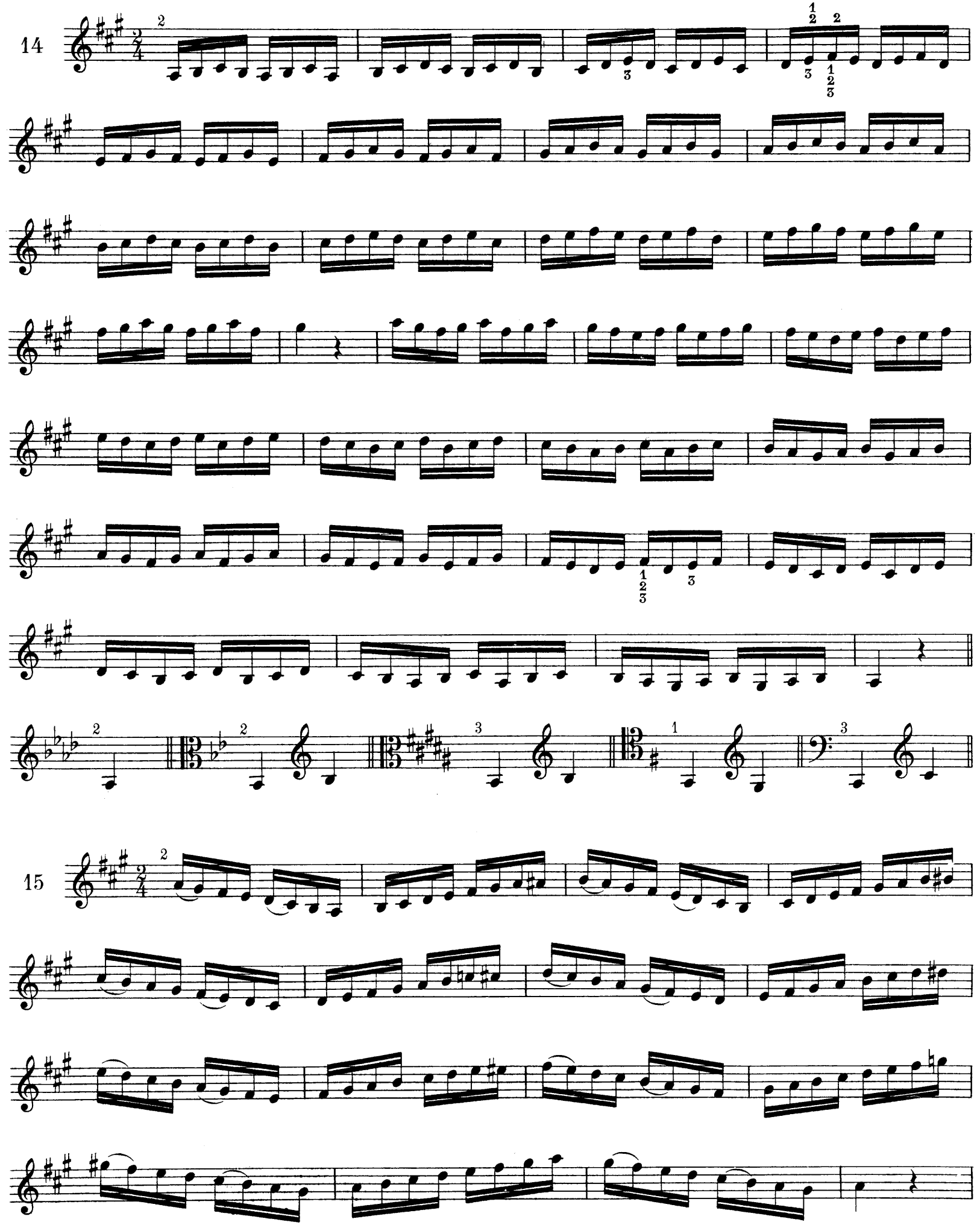


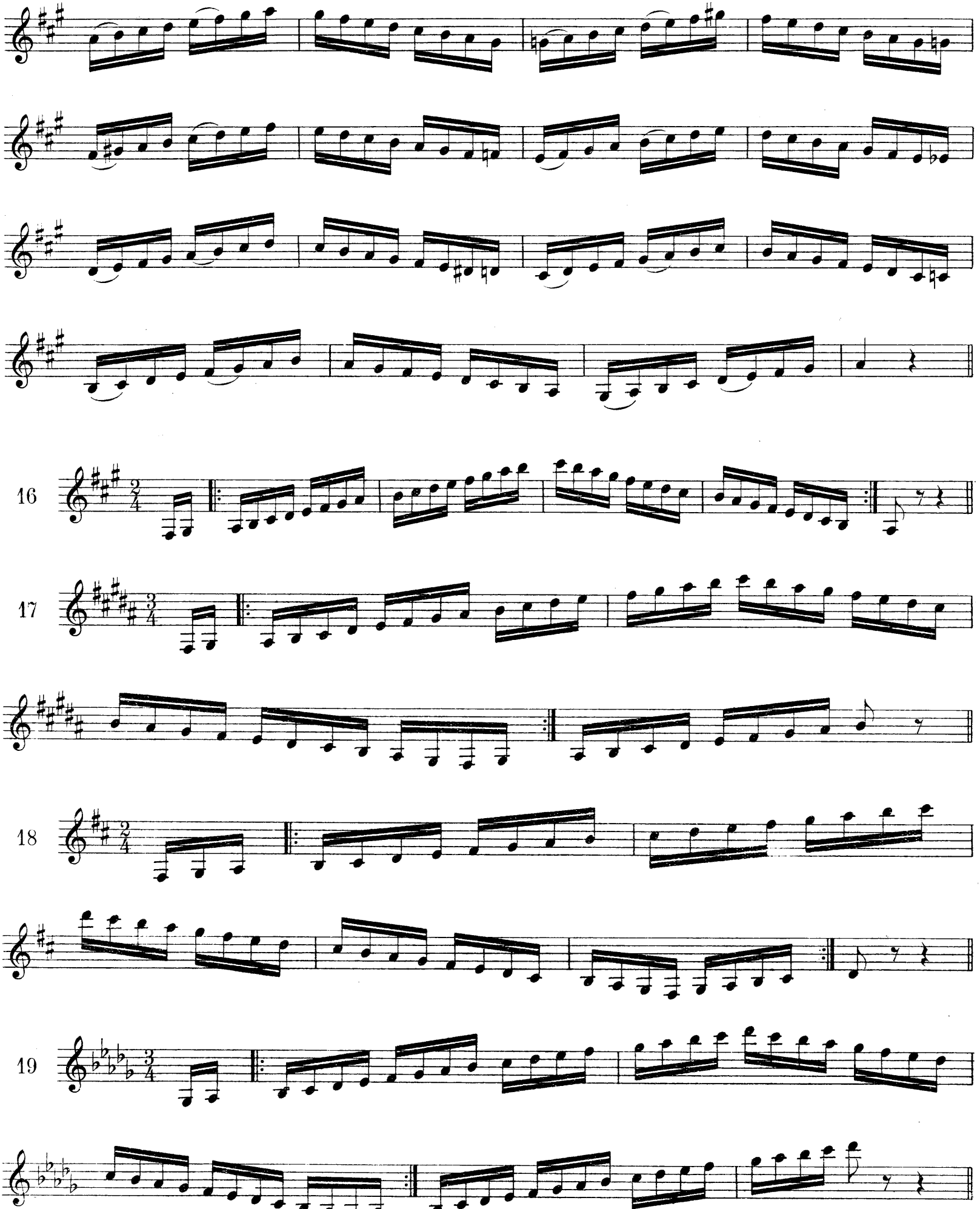
Mêmes transpositions que le № 11.

11






14
15


16
17
18
19

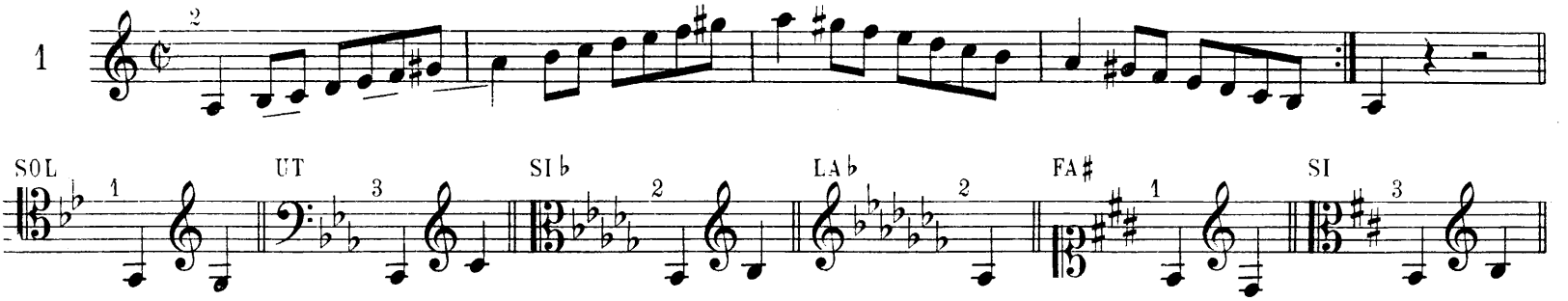
## PREMIÈRE SÉRIE

### GAMMES MINEURES

Avec Sixte mineure et 3 demi-tons

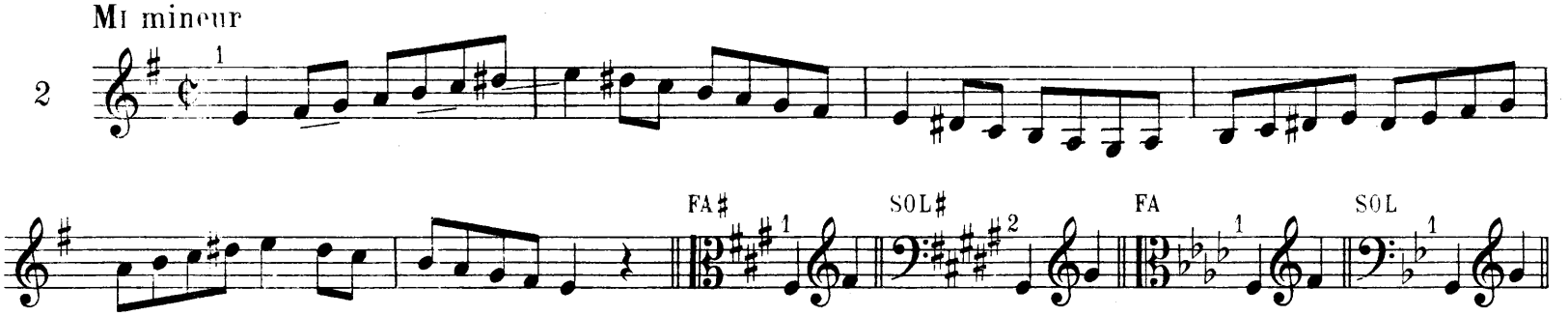
La mineur

1



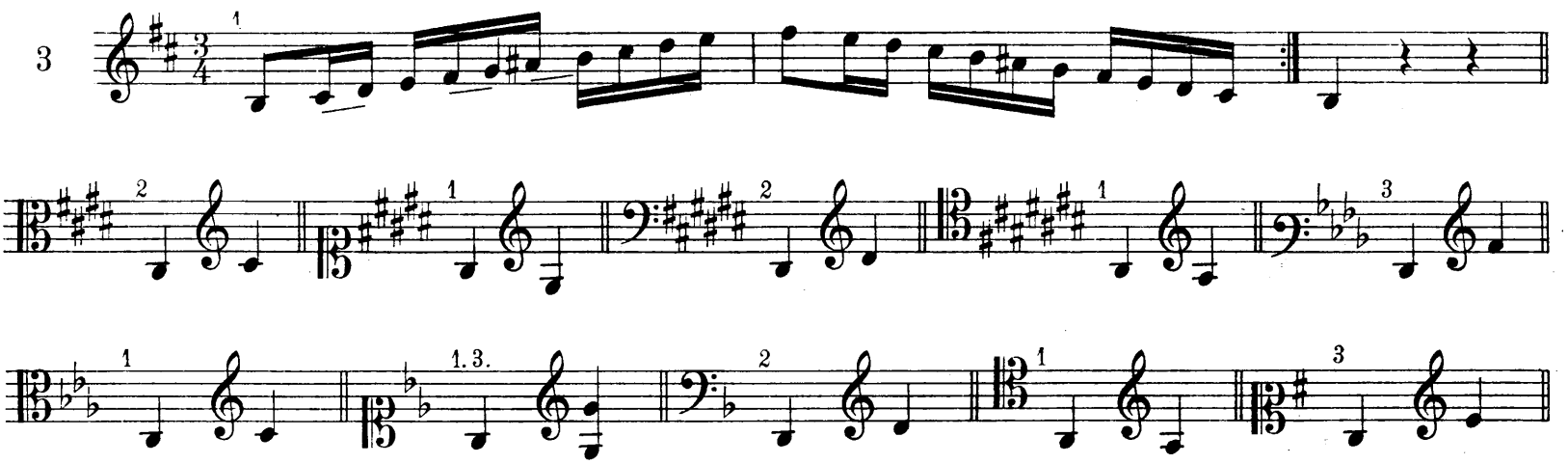

Mi mineur

2



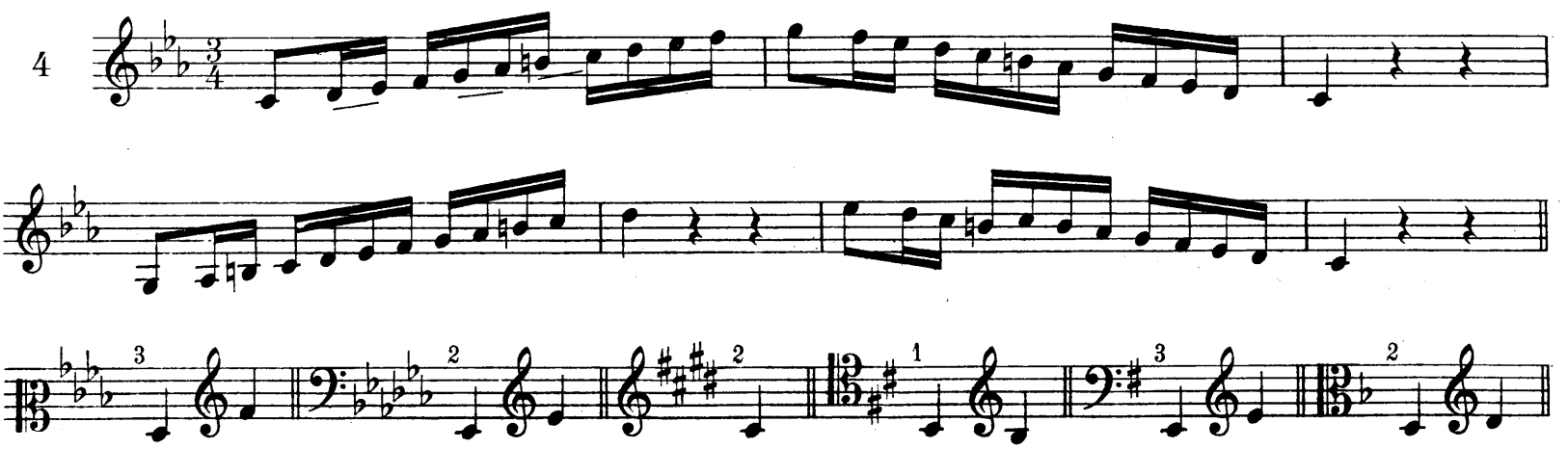

Si mineur

3



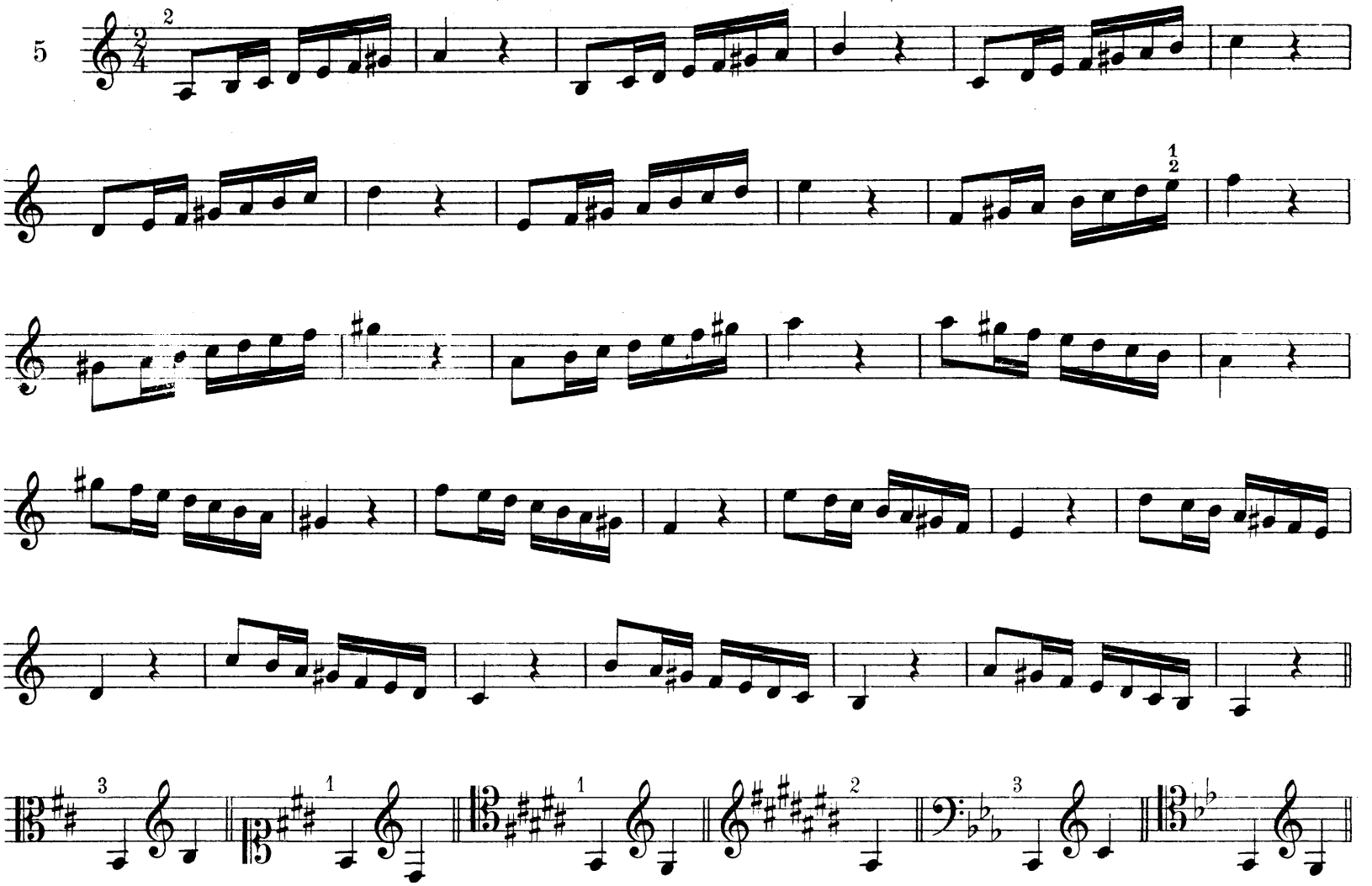
Ut mineur

4



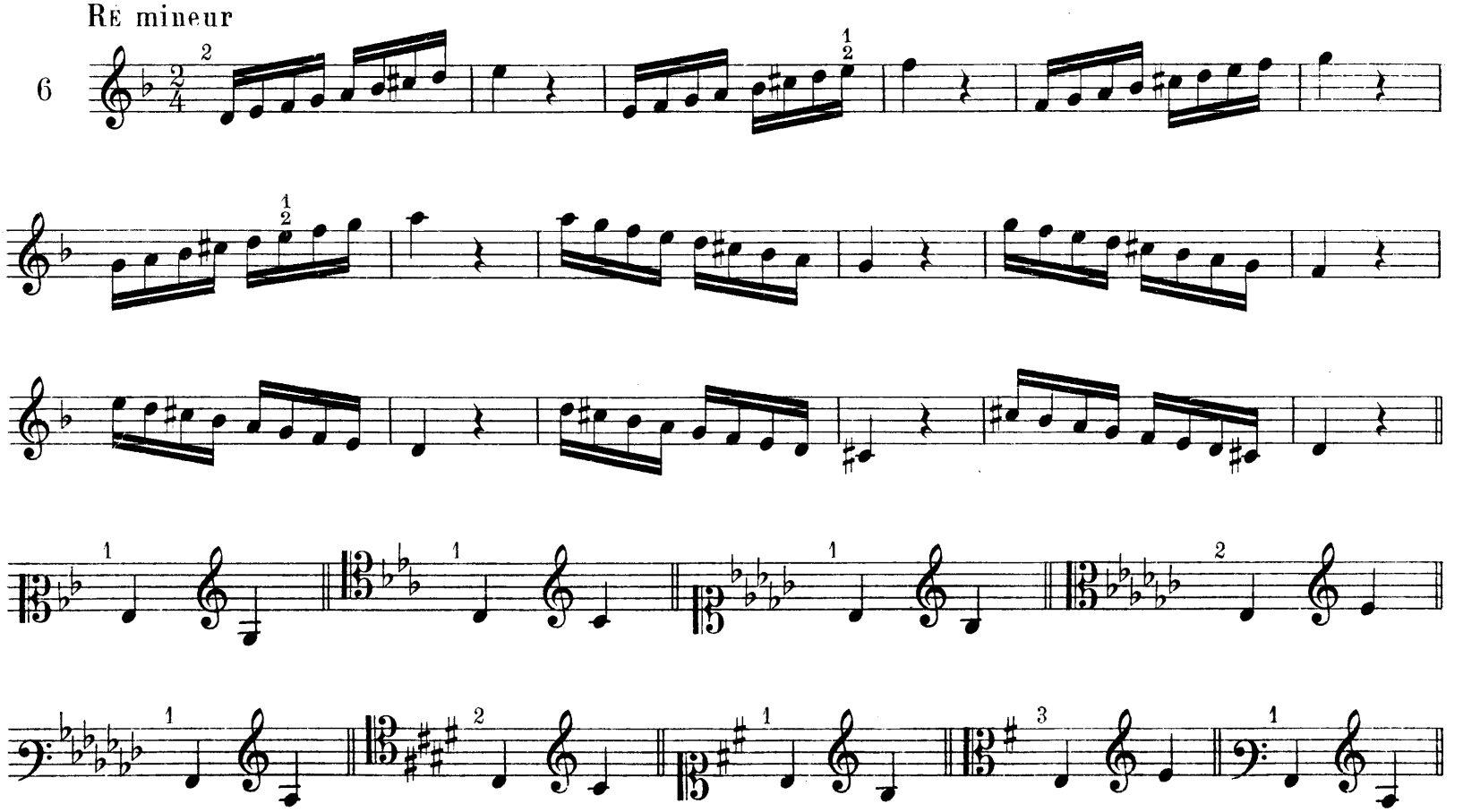
LA mineur

5



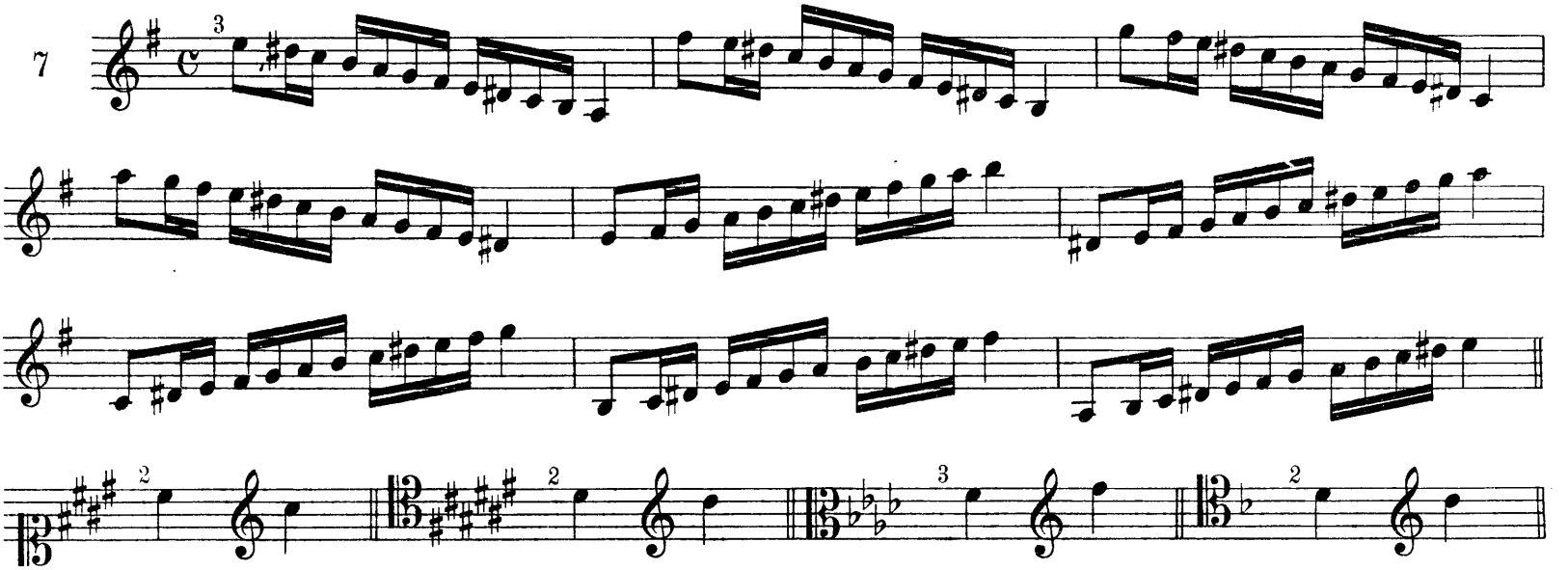
RE mineur

6



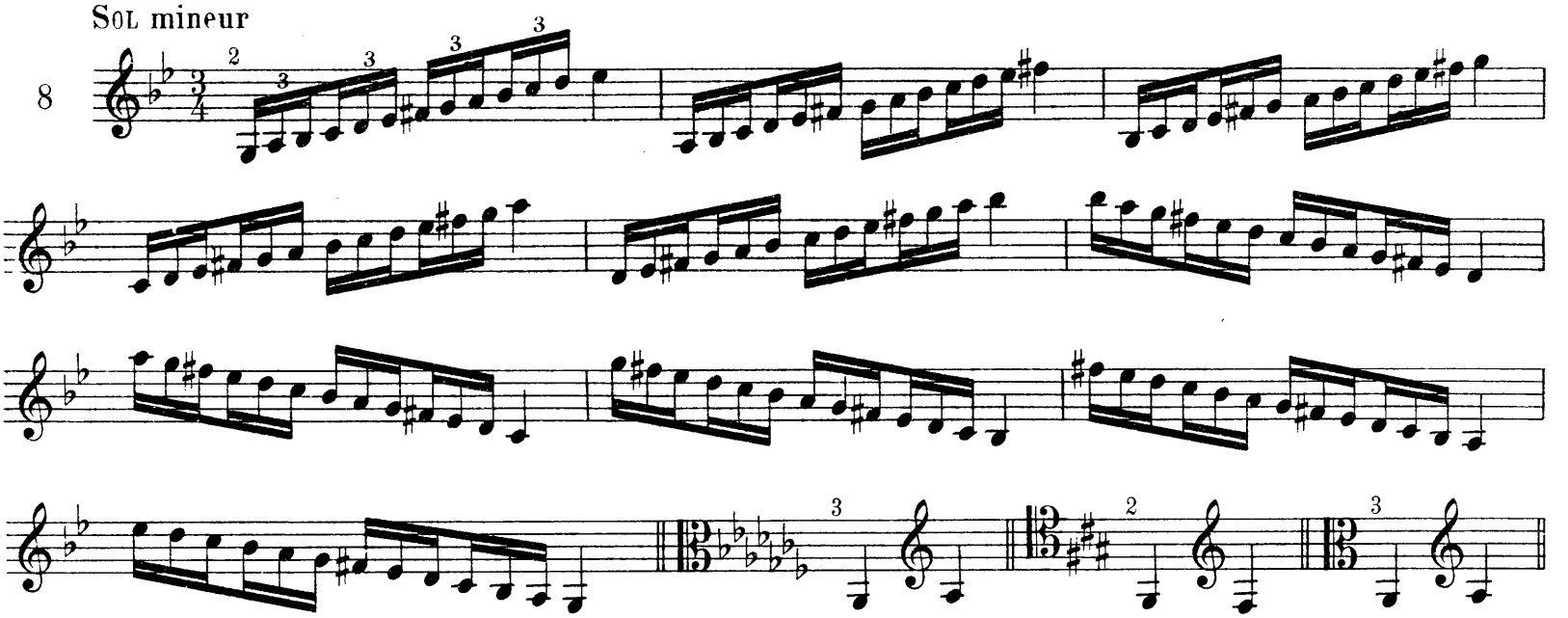
Mi mineur

7



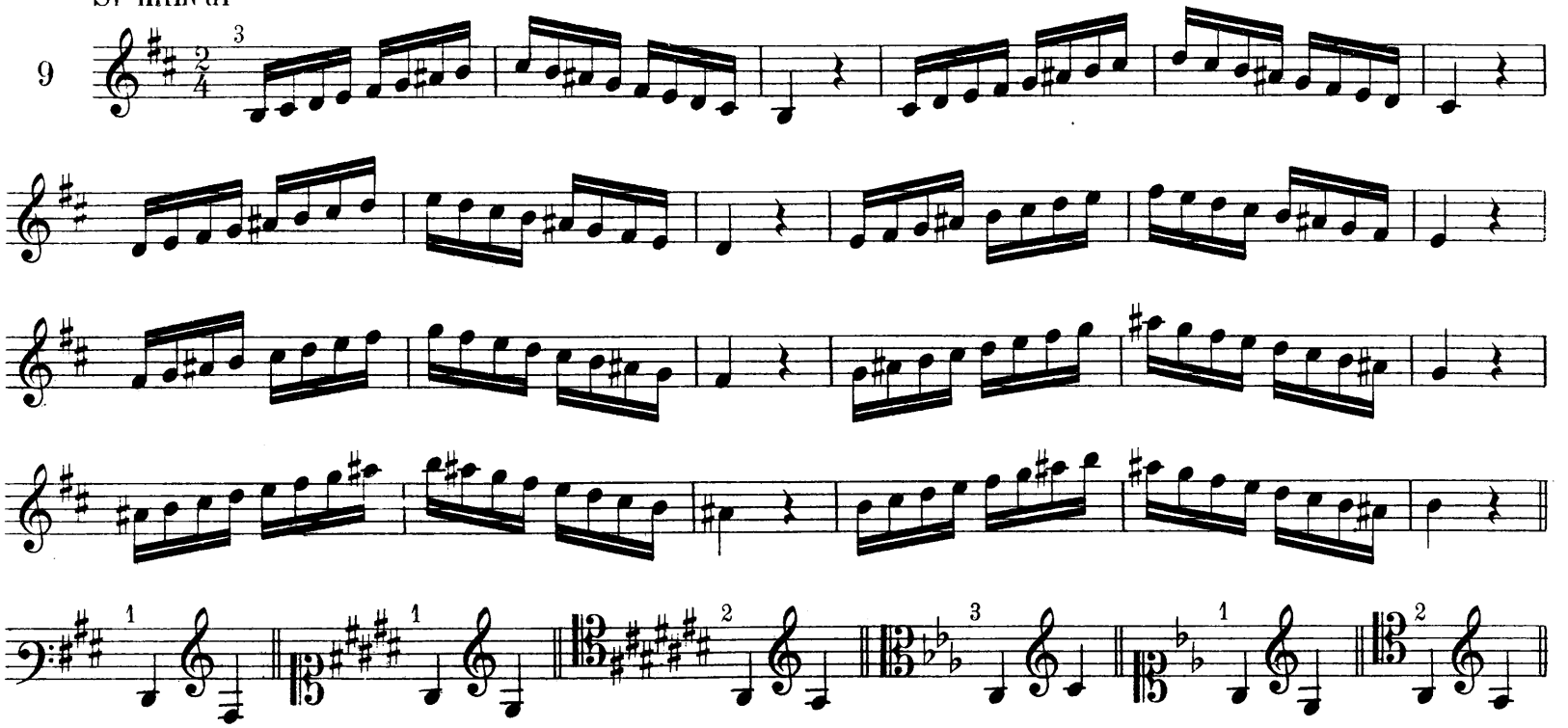
Sol mineur

8



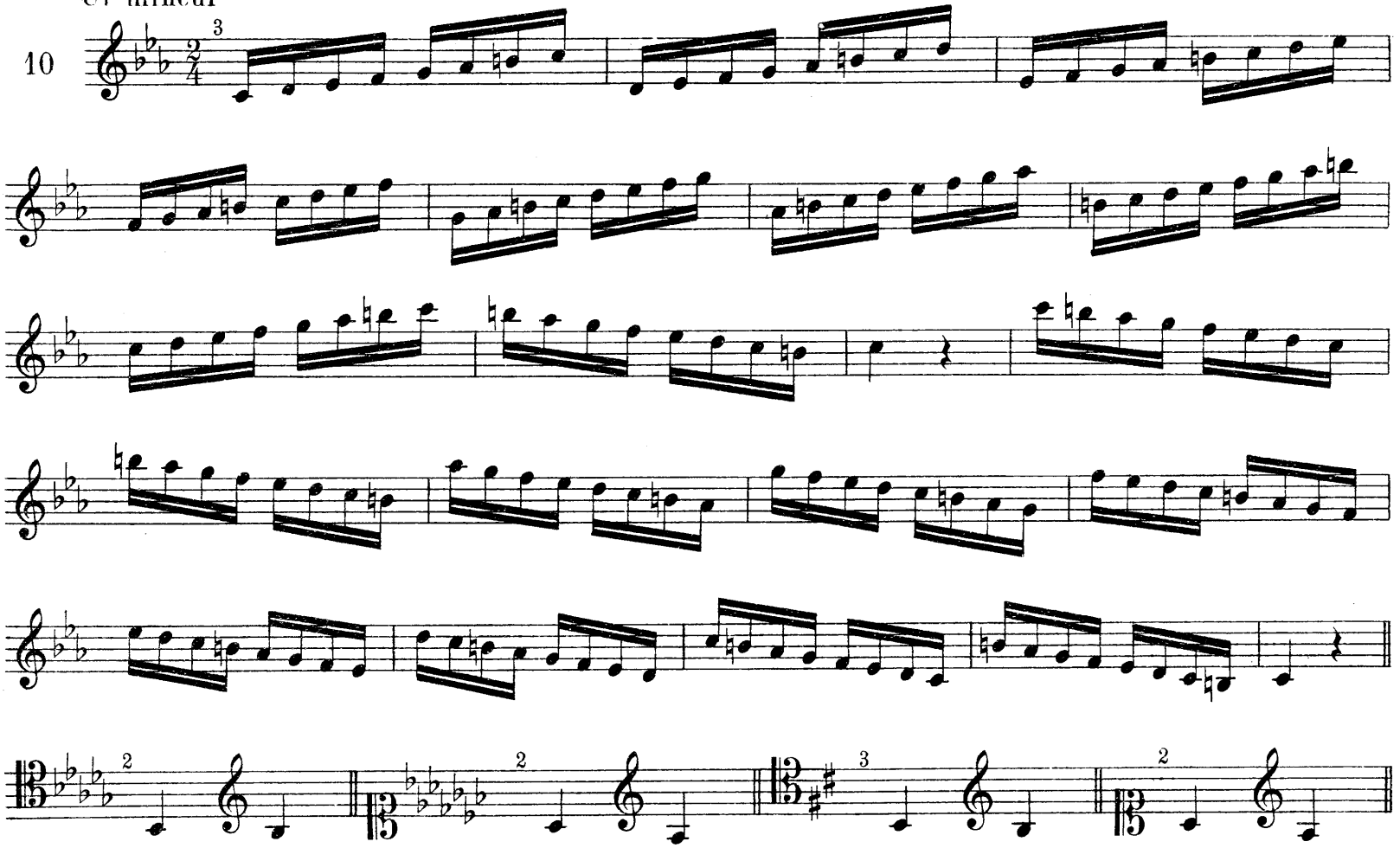
Si mineur

9



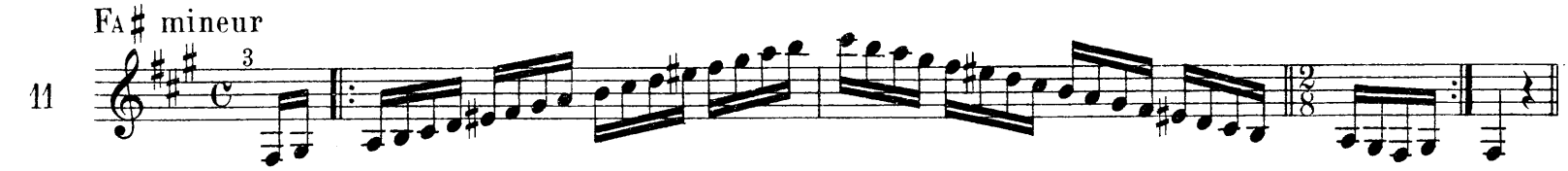
Ut mineur

10



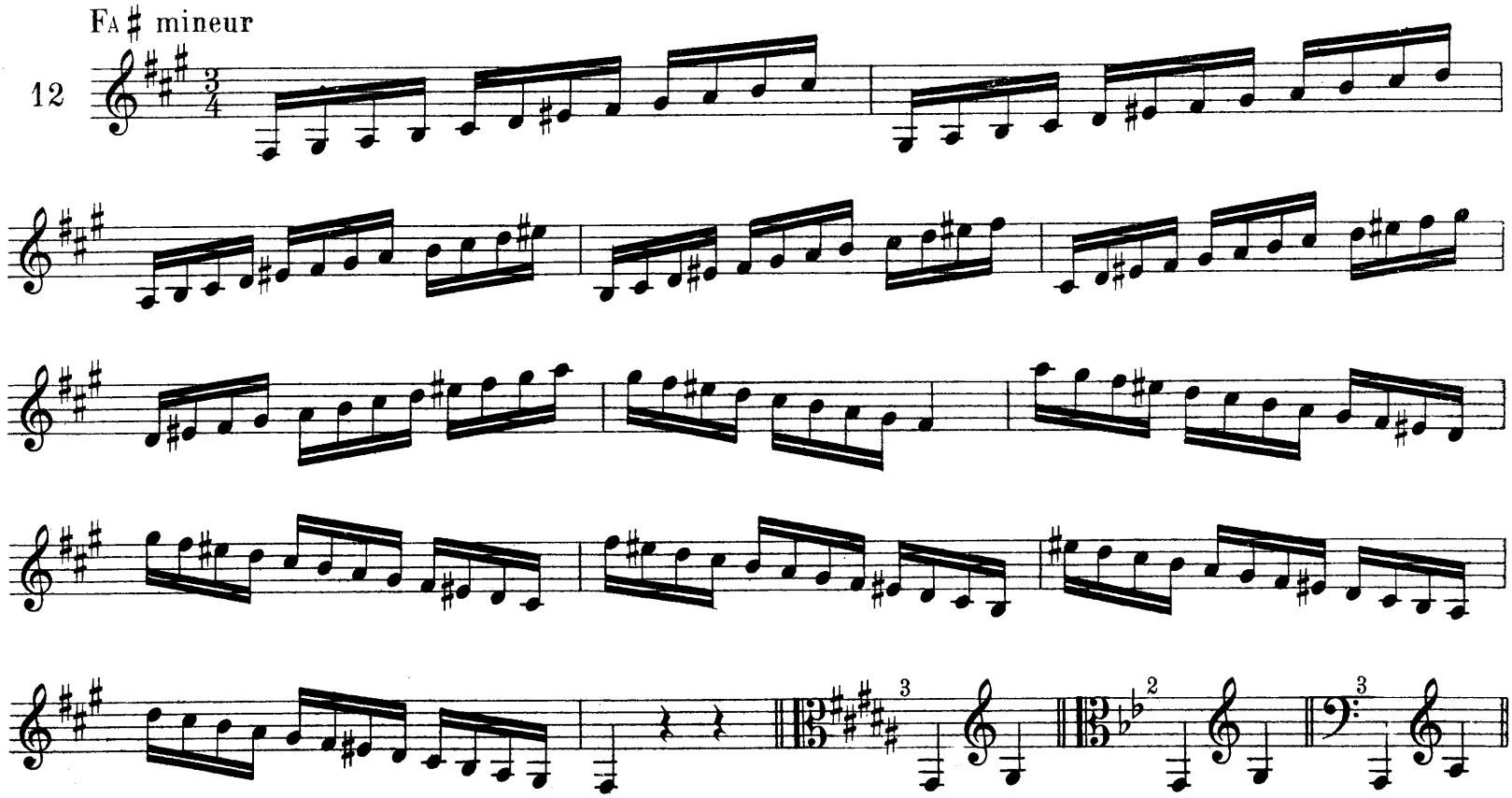
Fa♯ mineur

11



Fa♯ mineur

12



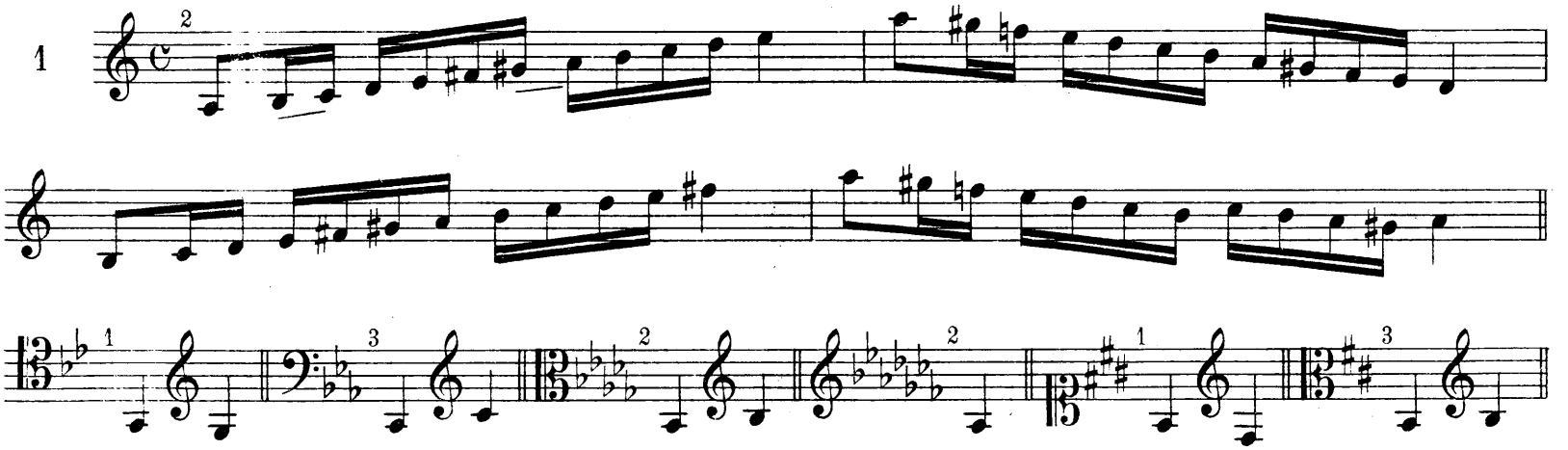
## DEUXIÈME SÉRIE

### GAMMES MINEURES

Avec Sixte majeure et 2 demi-tons

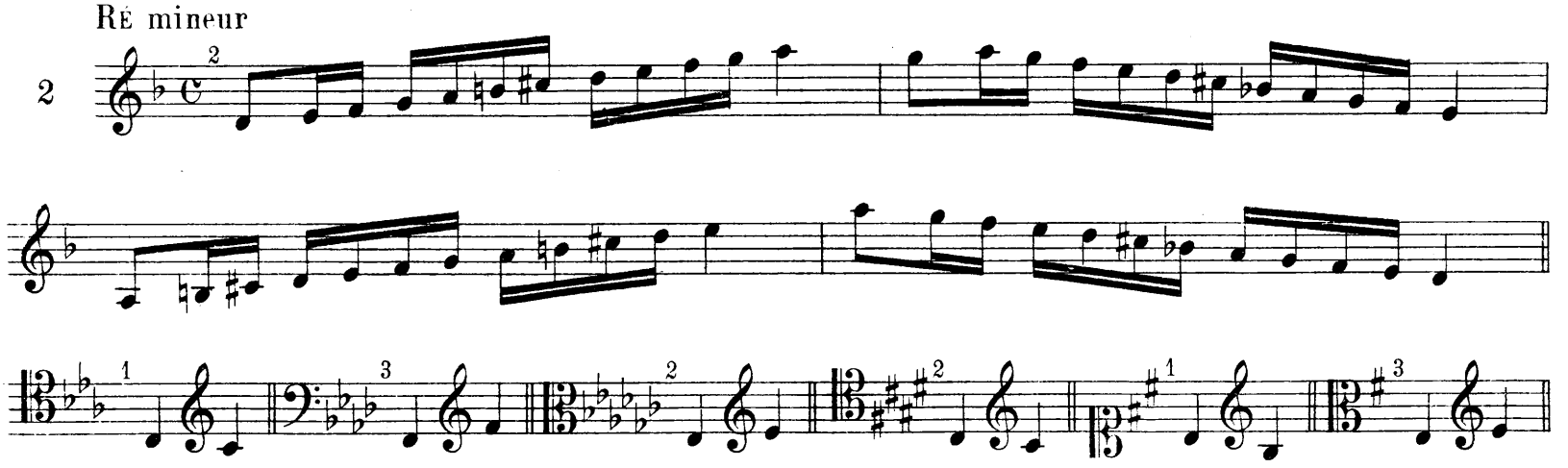
La mineur

1



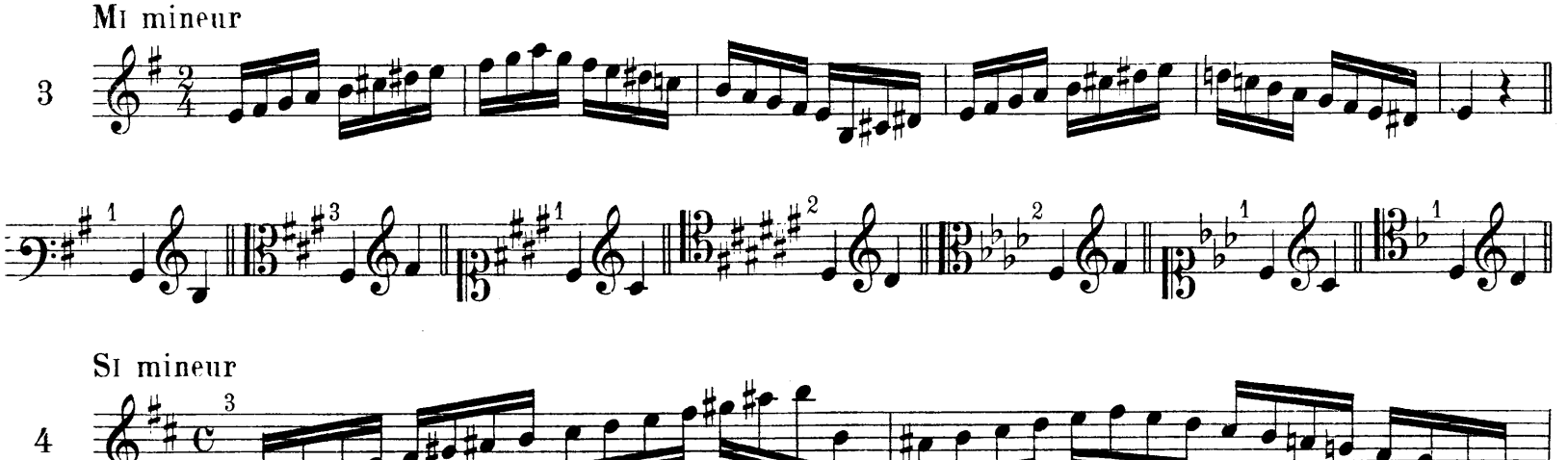
Ré mineur

2



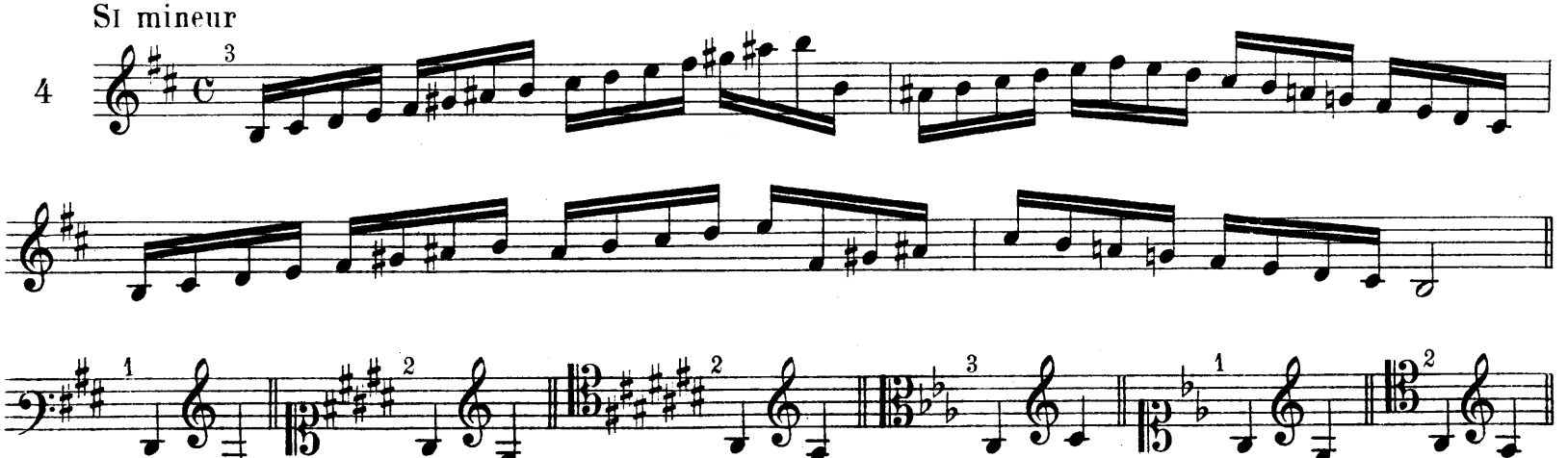
Mi mineur

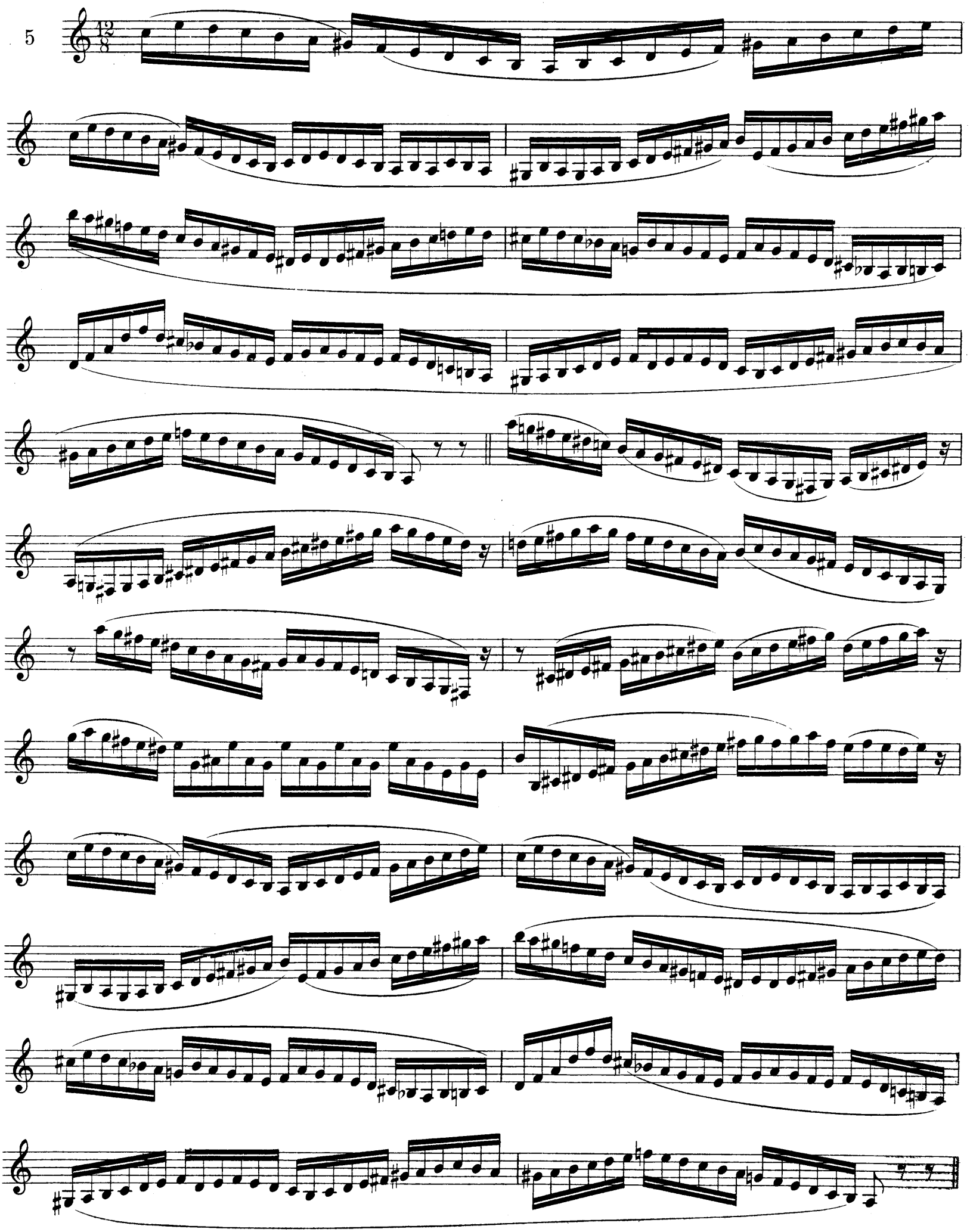
3



Si mineur

4

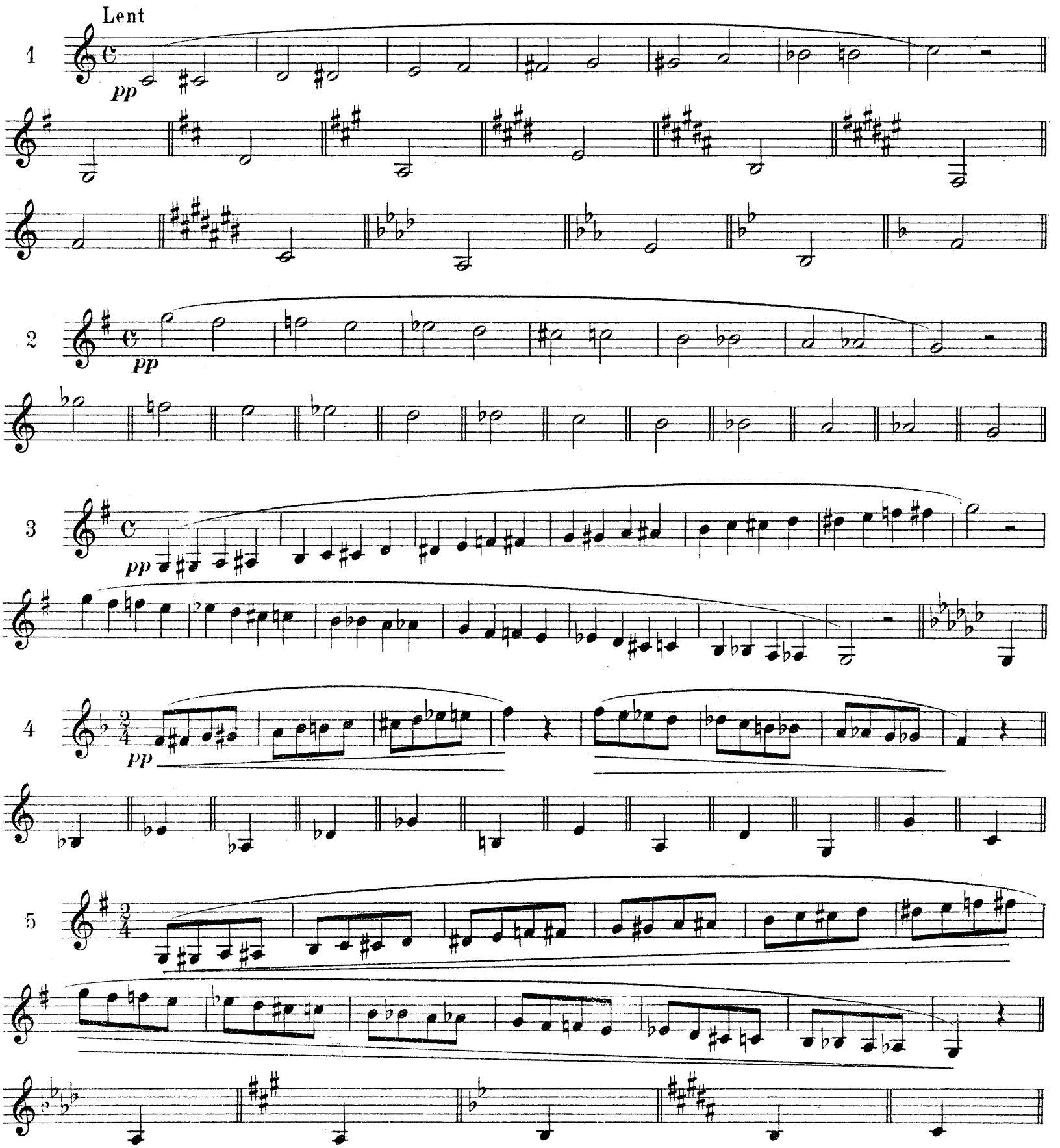


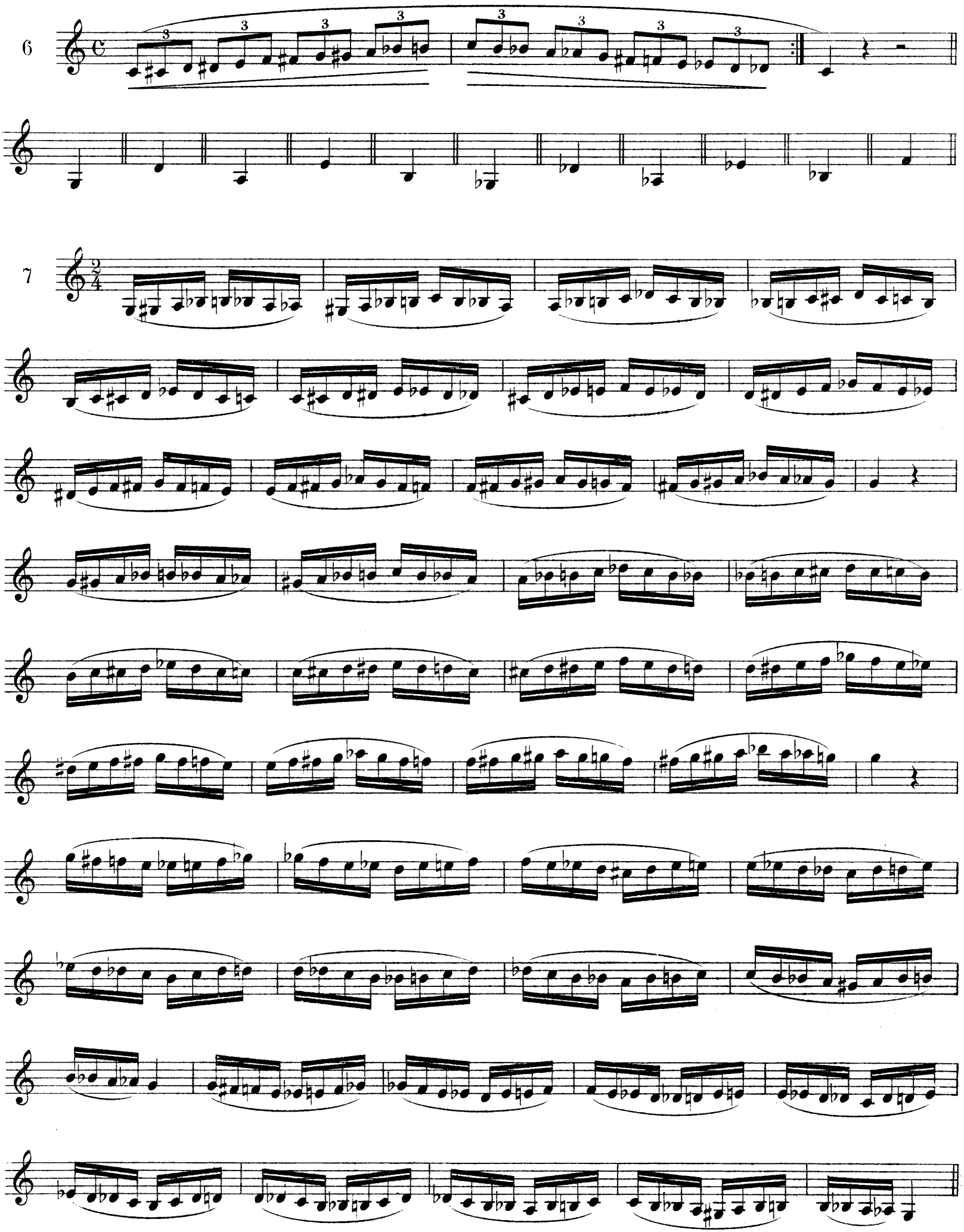


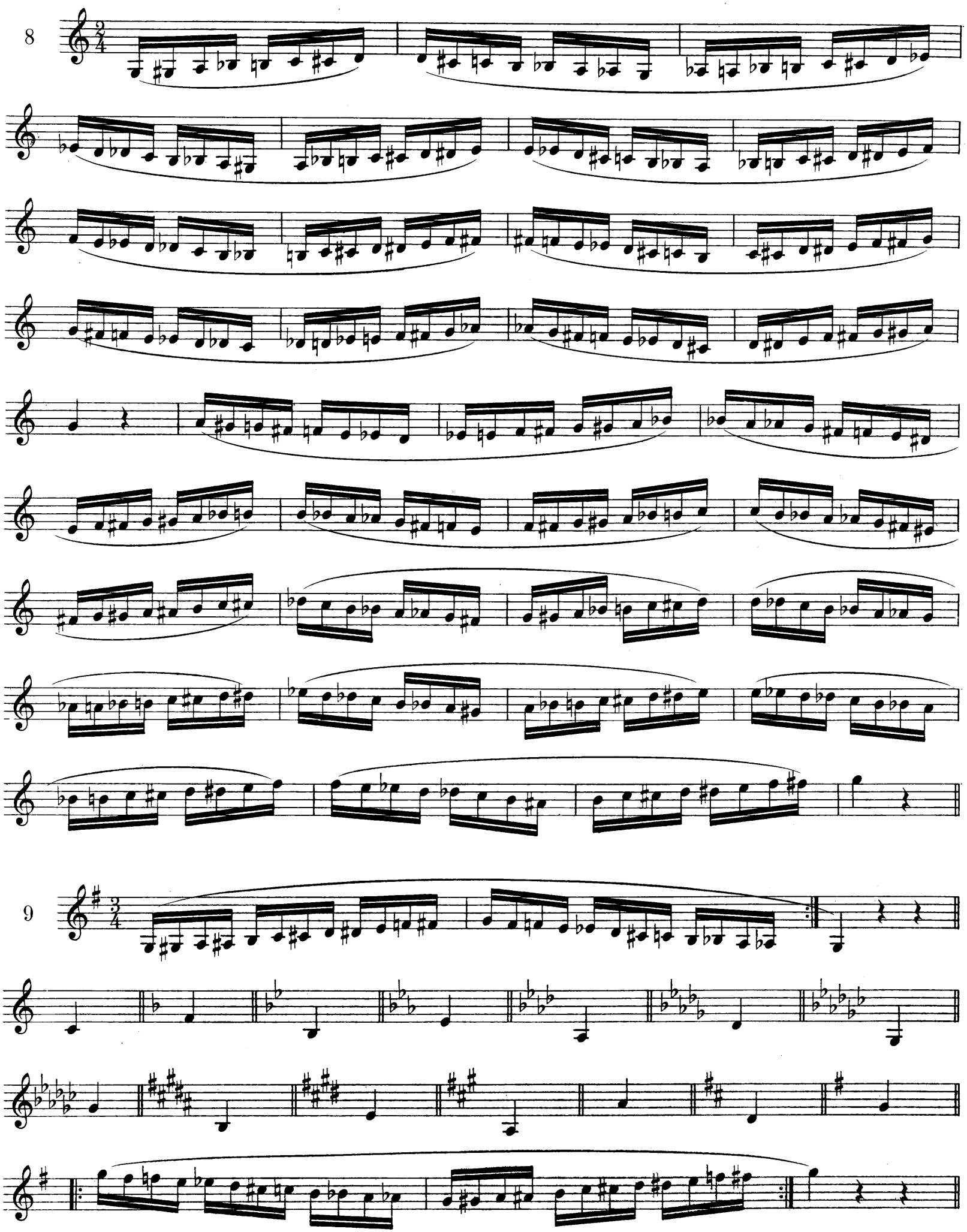
## GAMMES CHROMATIQUES LIEES

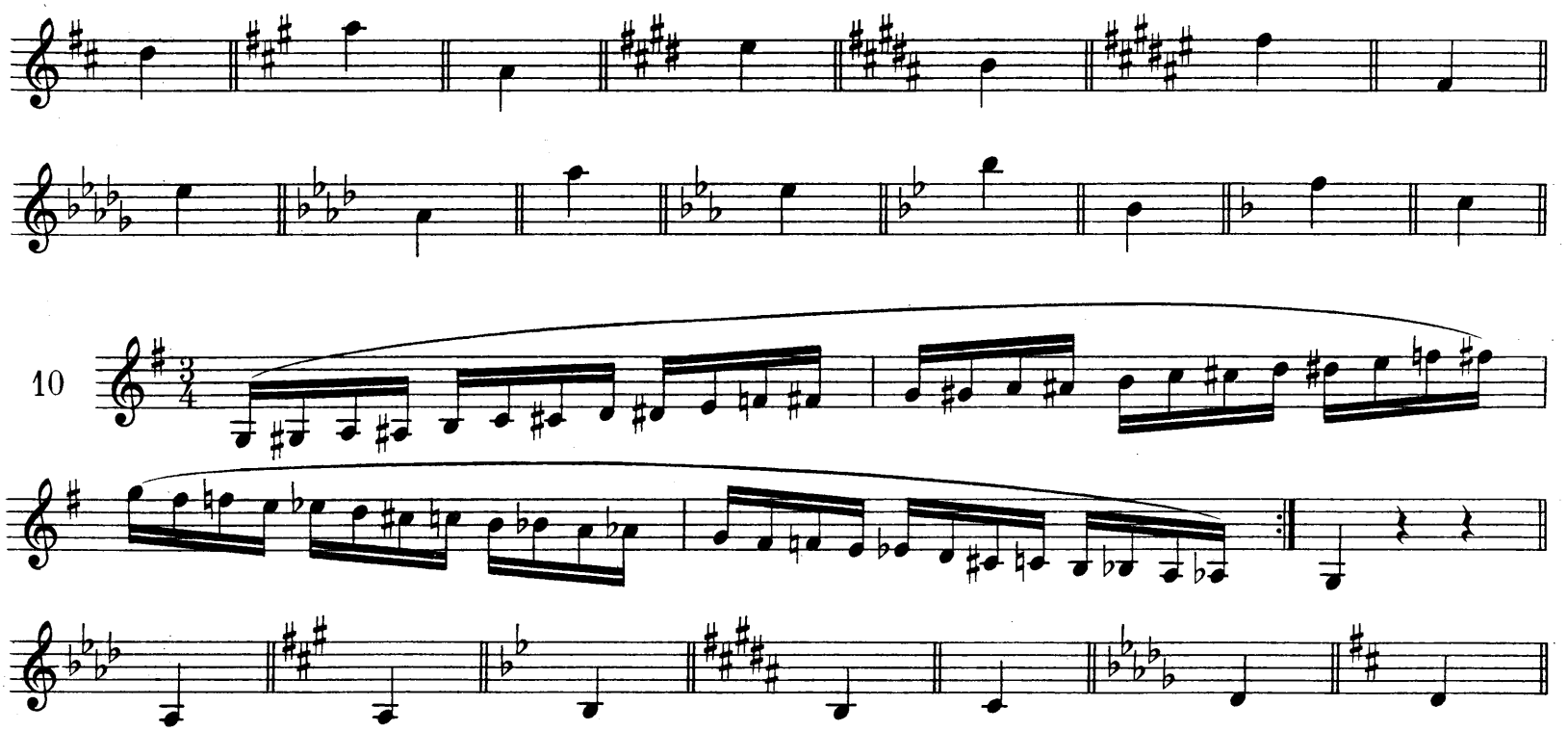
Pour éviter de prendre l'habitude de pousser les sons, ou pour se corriger de ce défaut, veiller attentivement à ce que le passage d'une note à l'autre s'effectue simplement, sans augmentation ni diminution de son; éviter les soufflets 

### PREMIÈRE SÉRIE







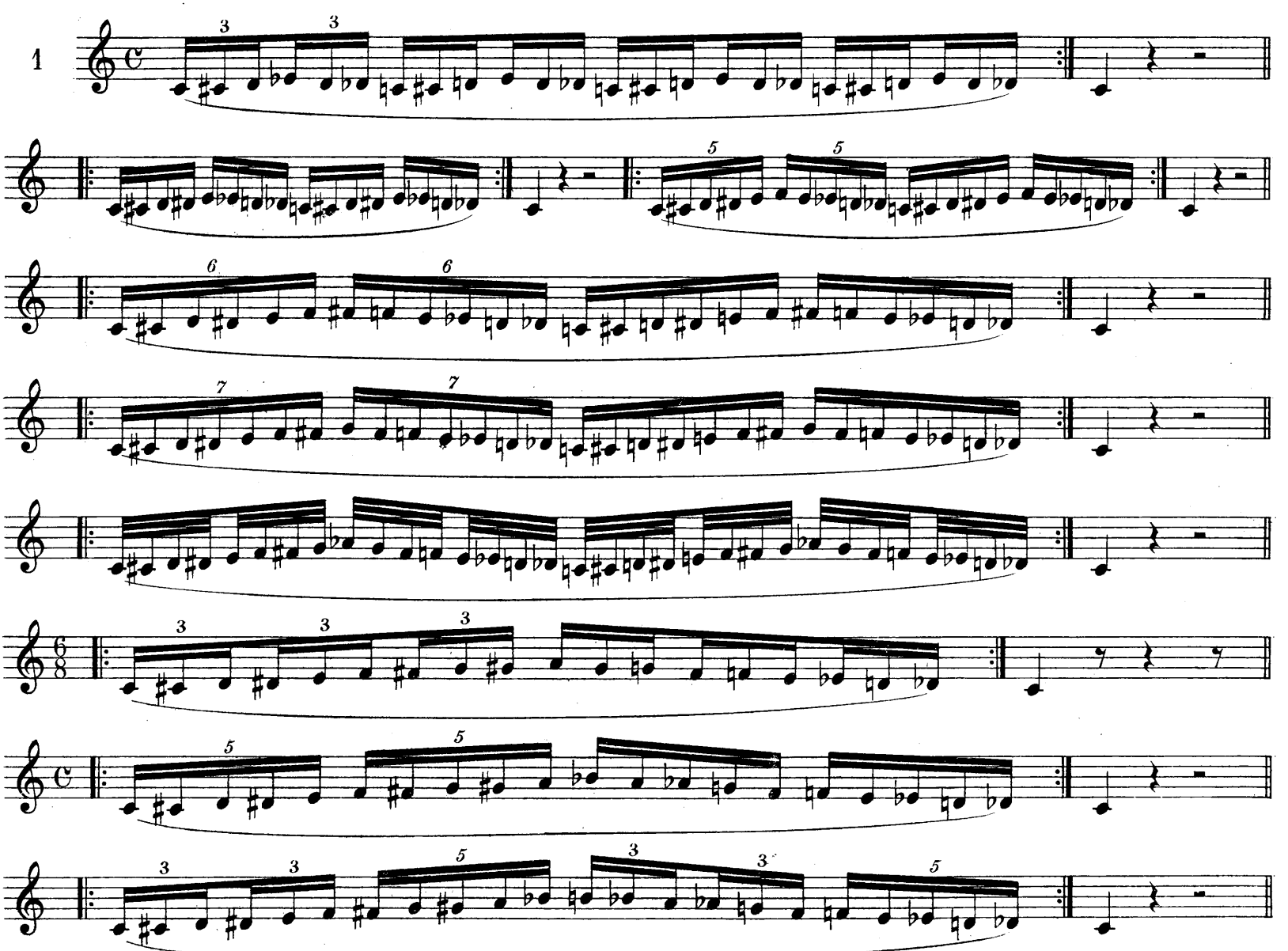


10

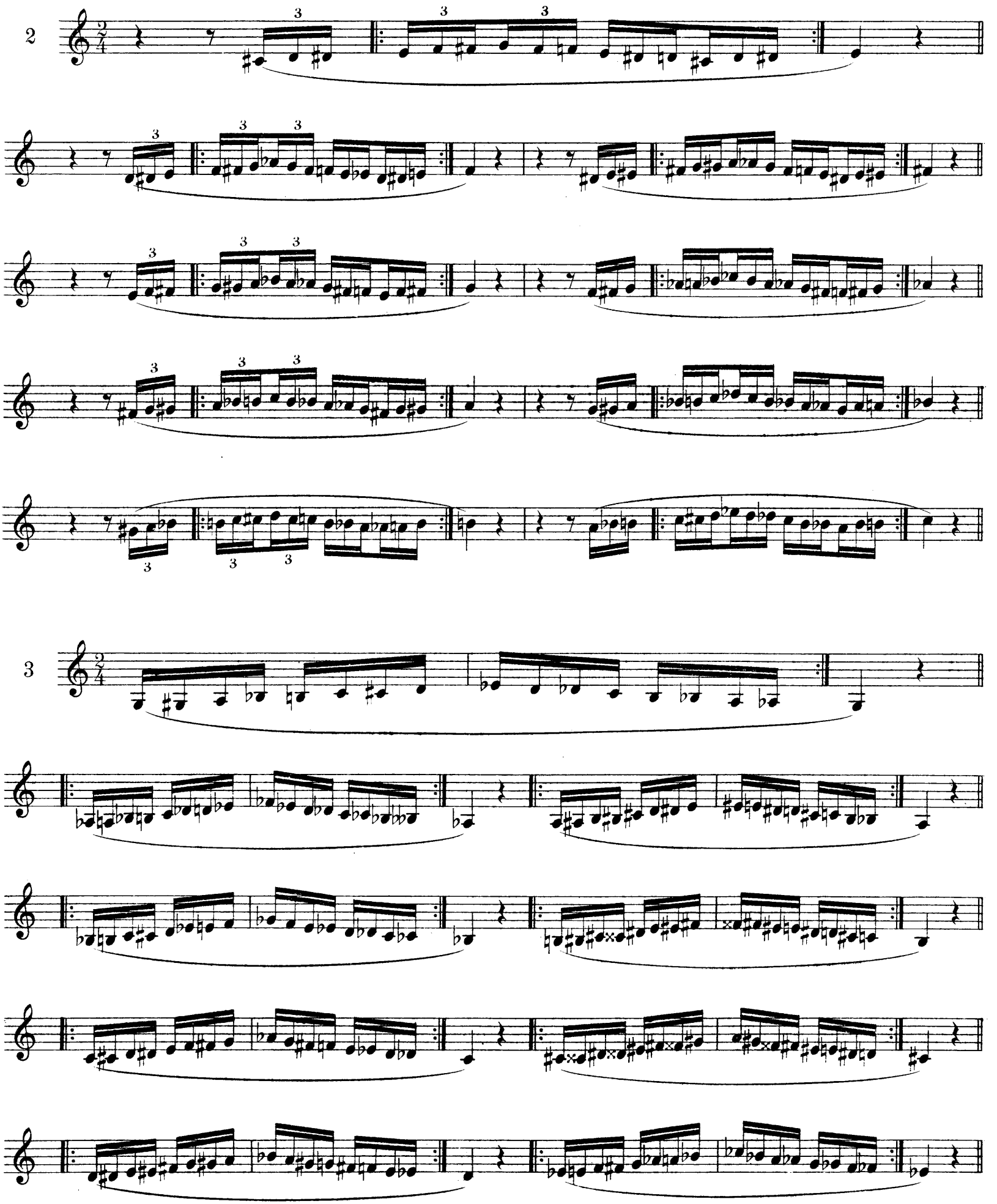


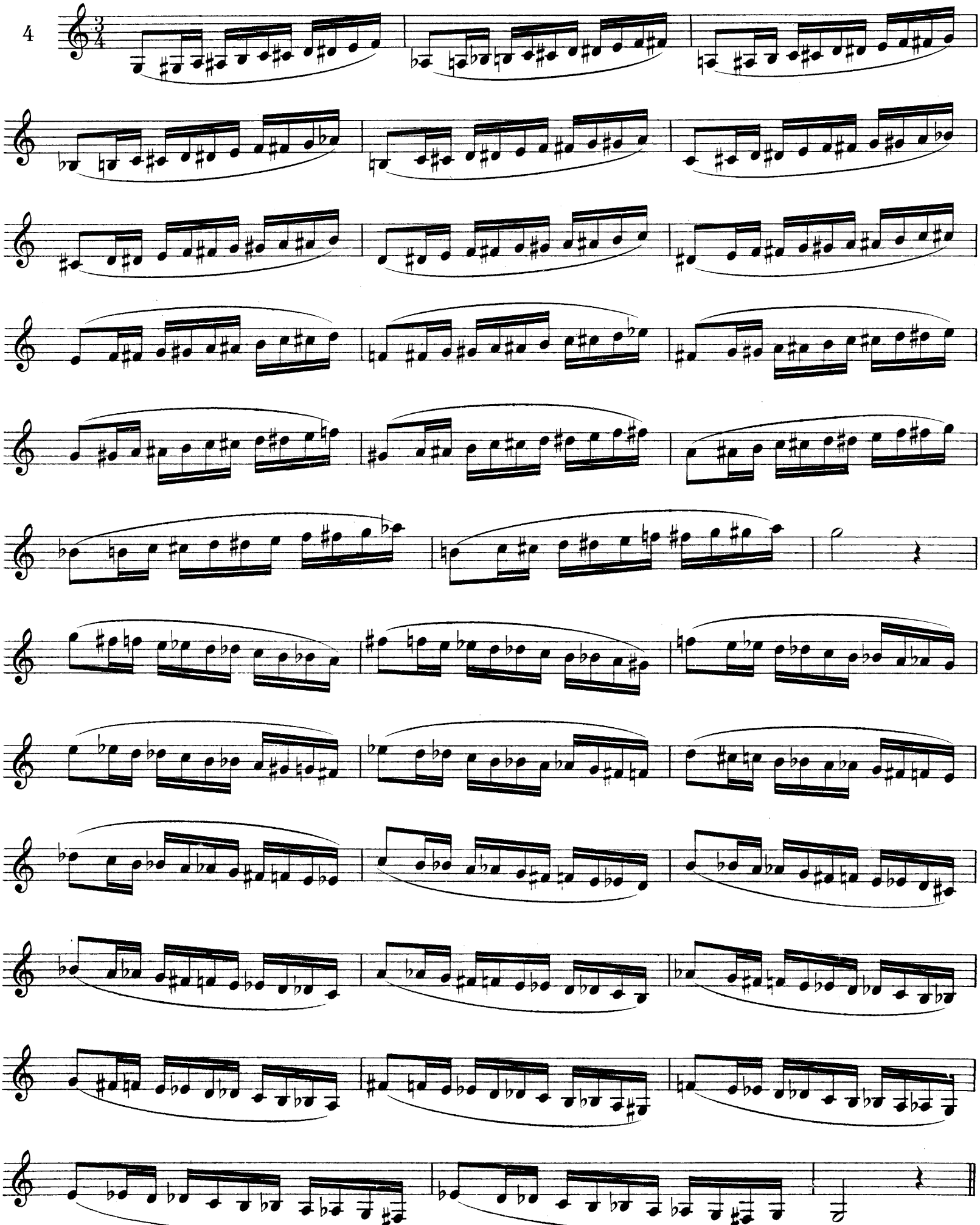
## DEUXIÈME SÉRIE

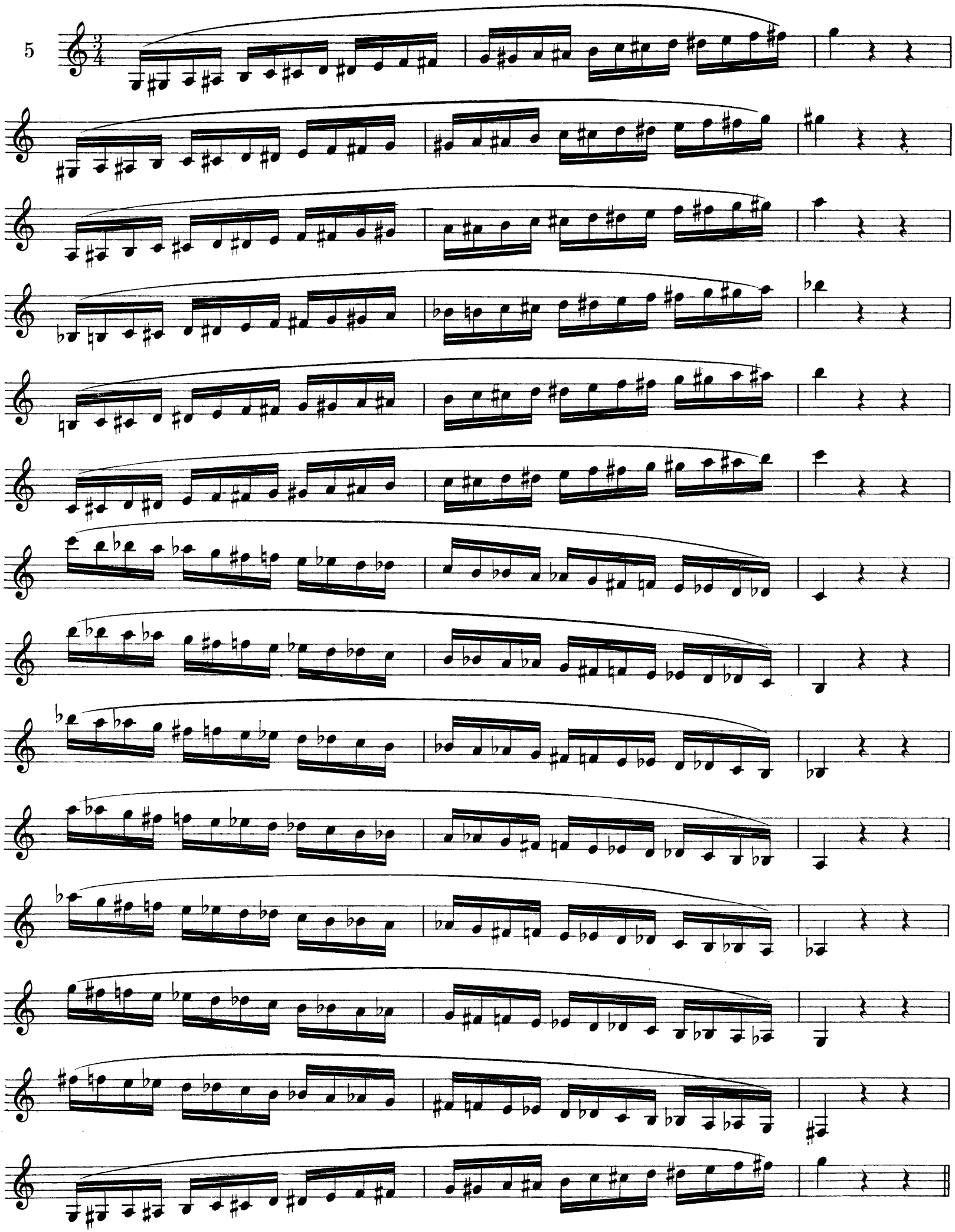
1

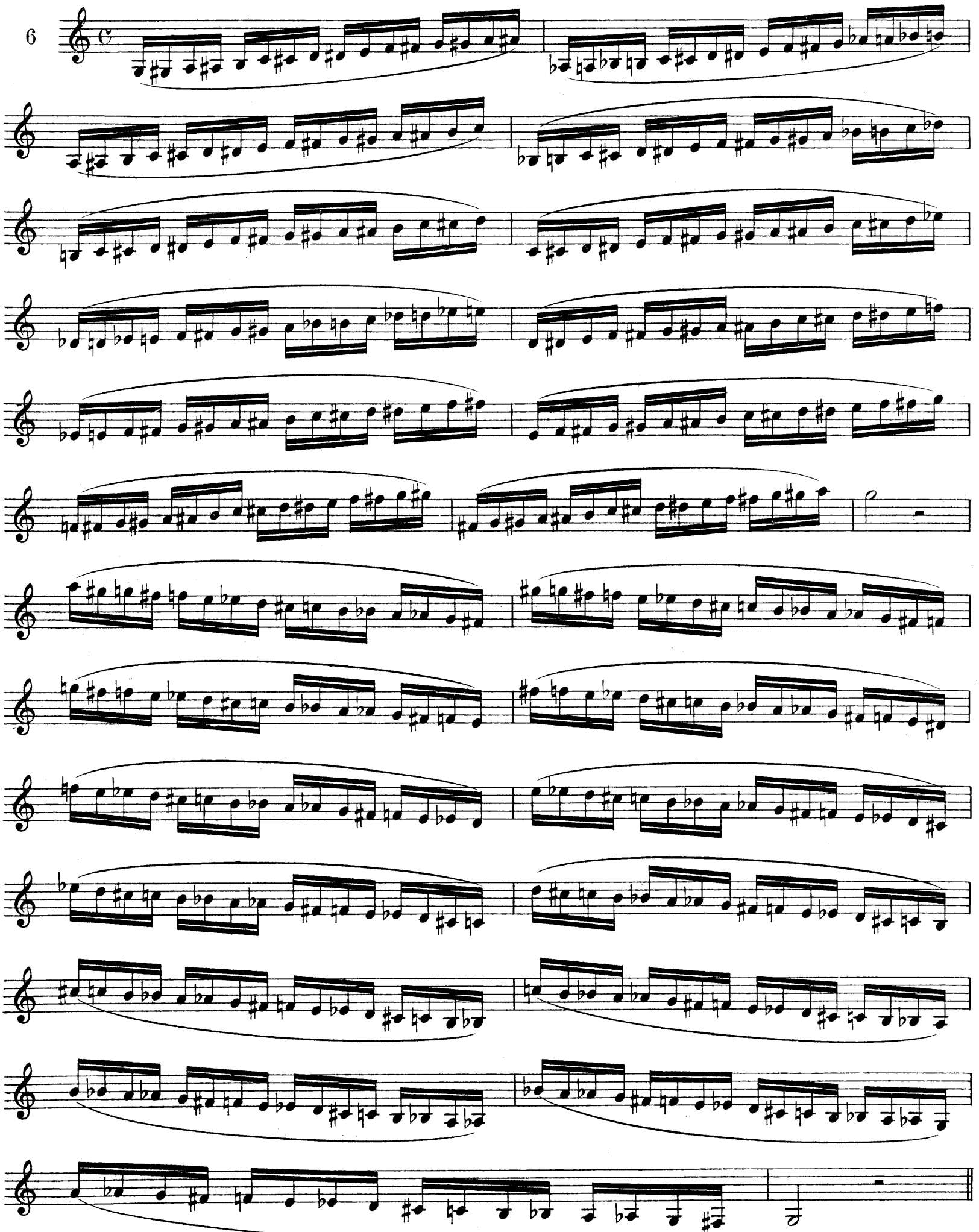


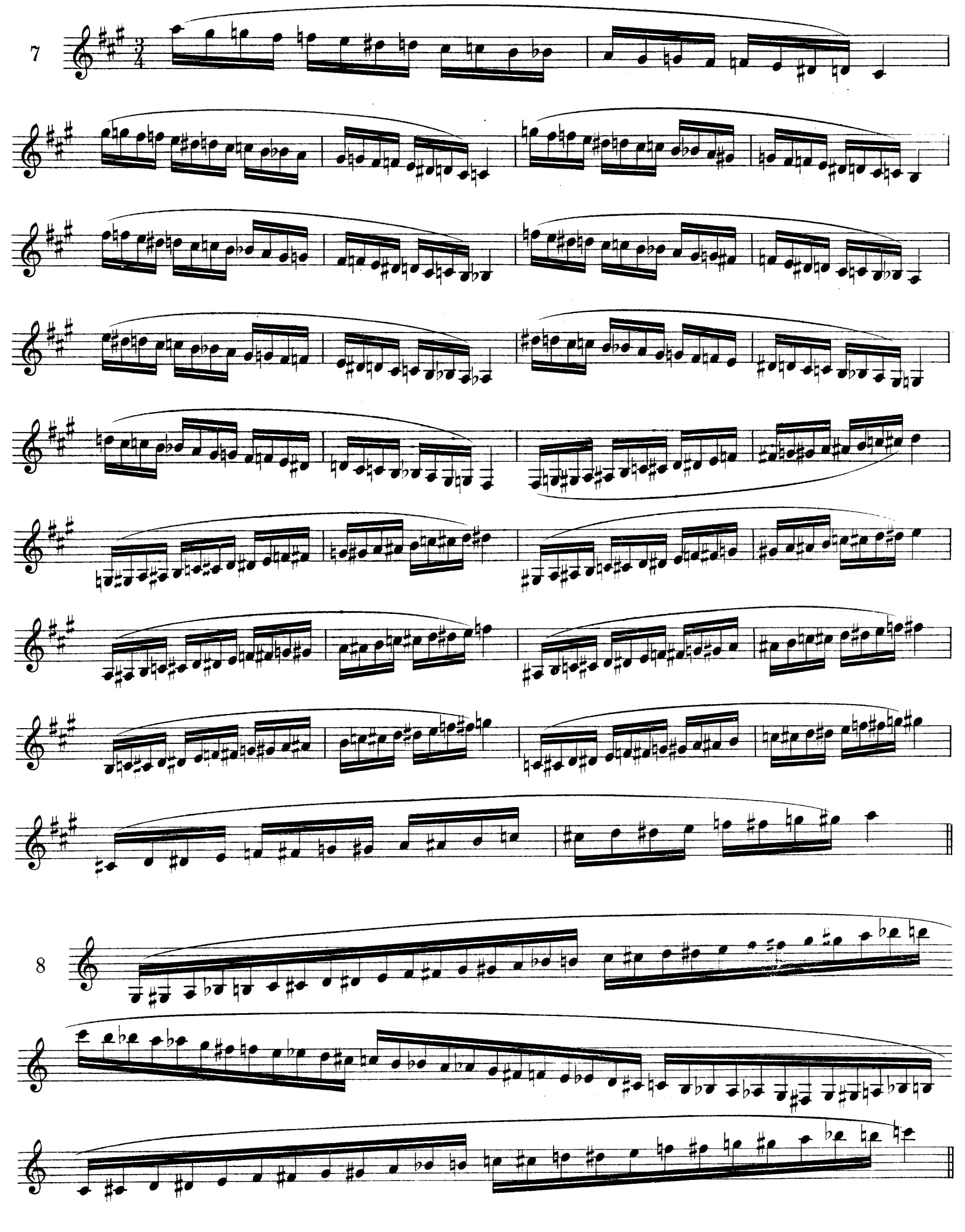
Faire chacun de ces fragments de 4 à 8 fois.



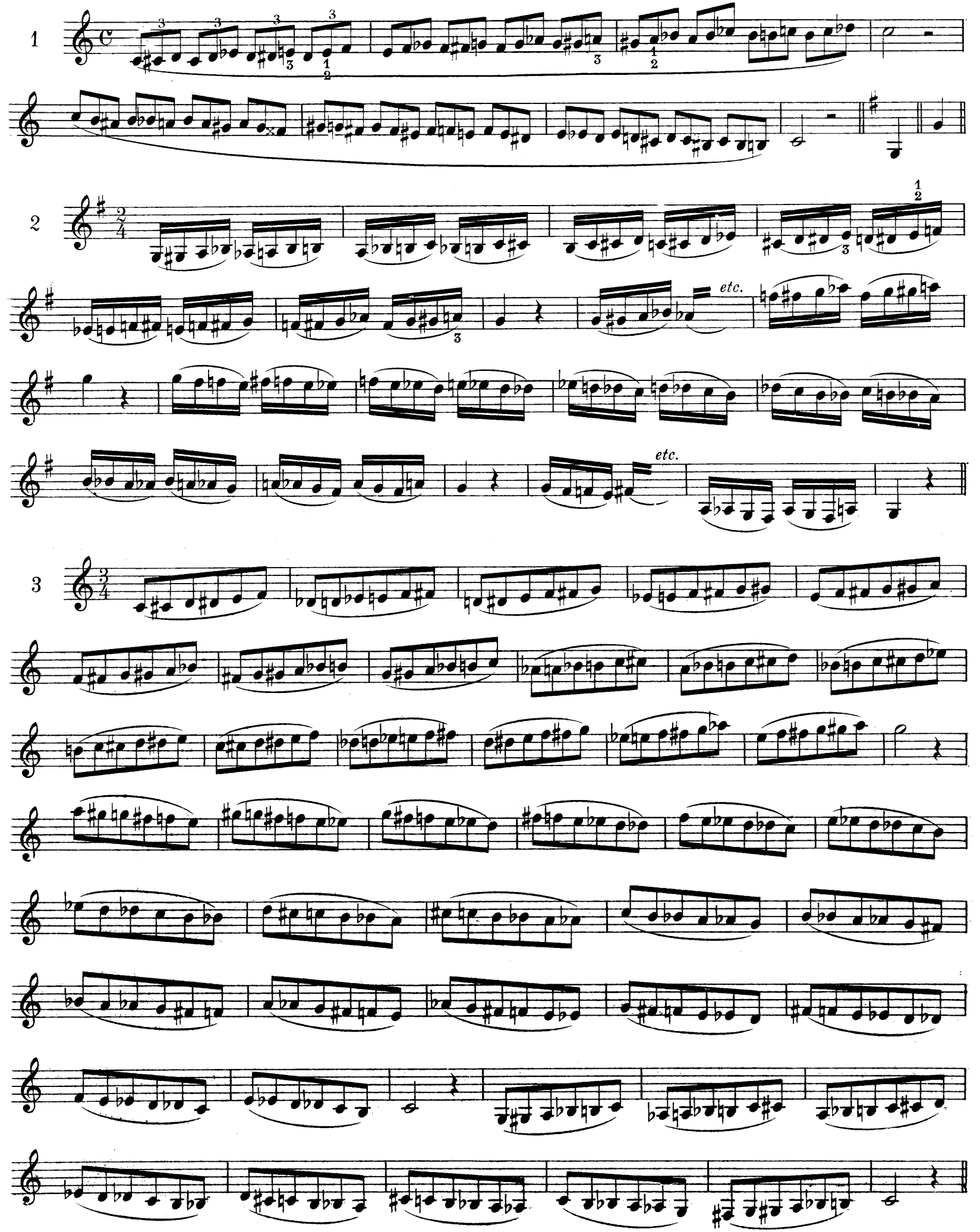


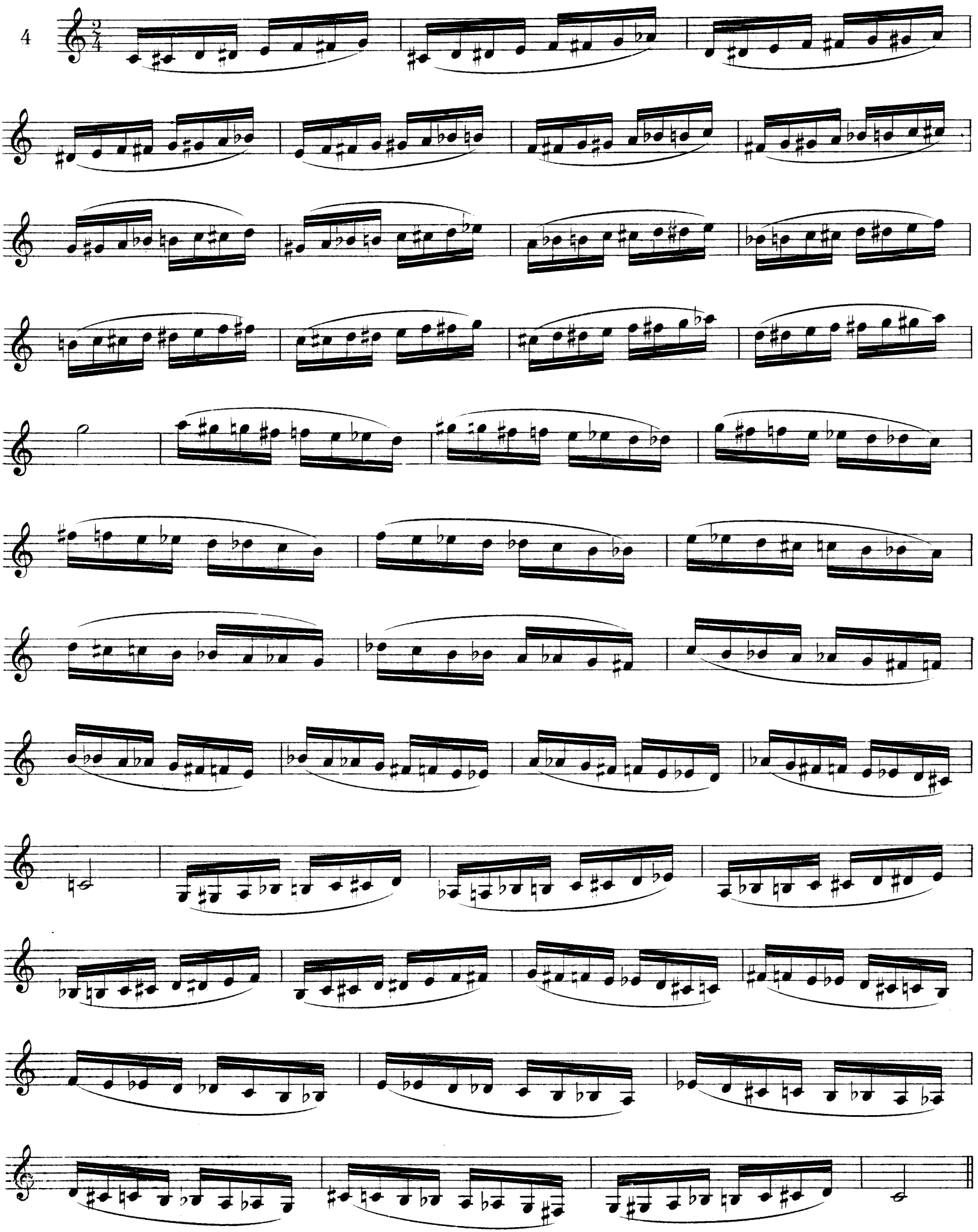


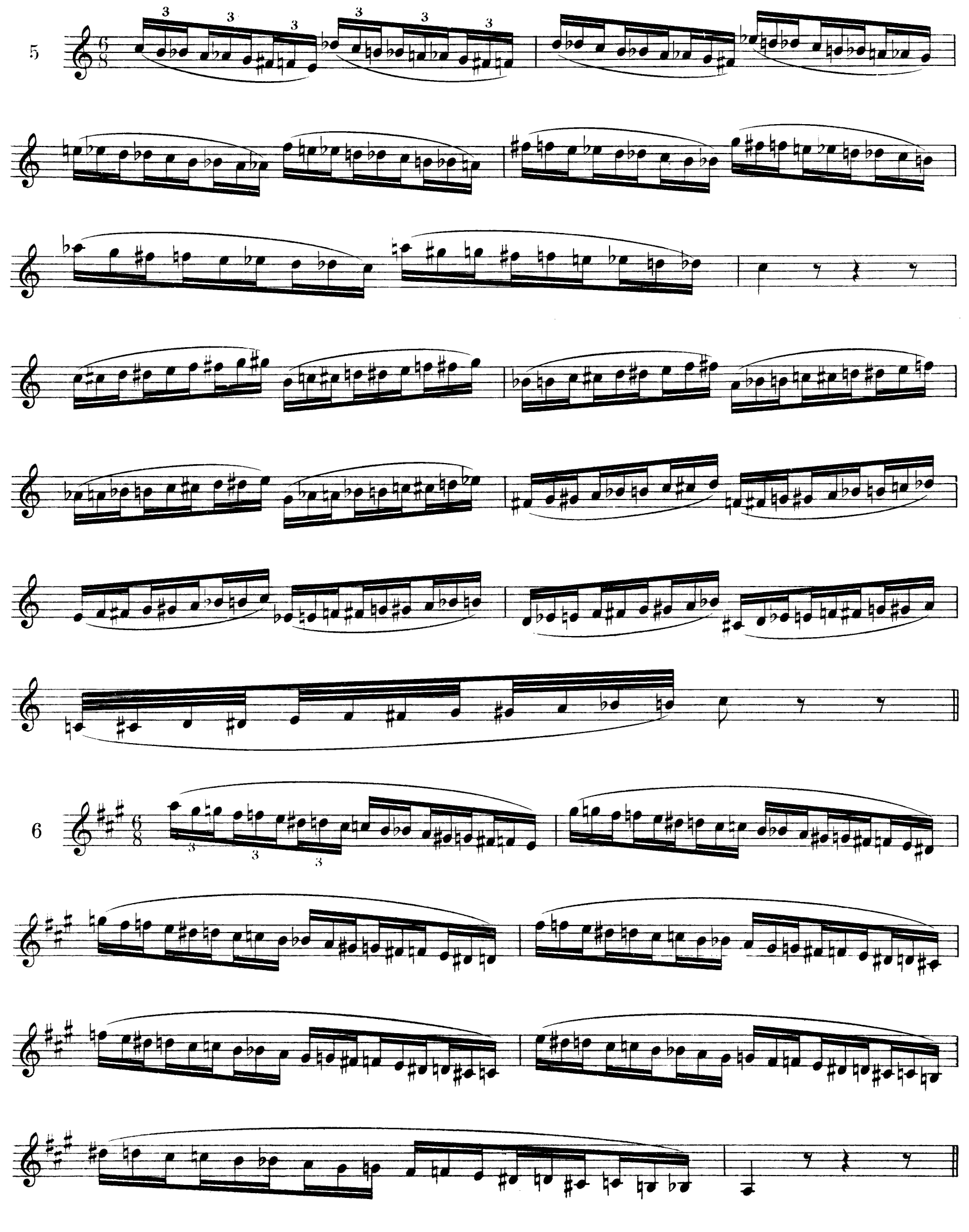


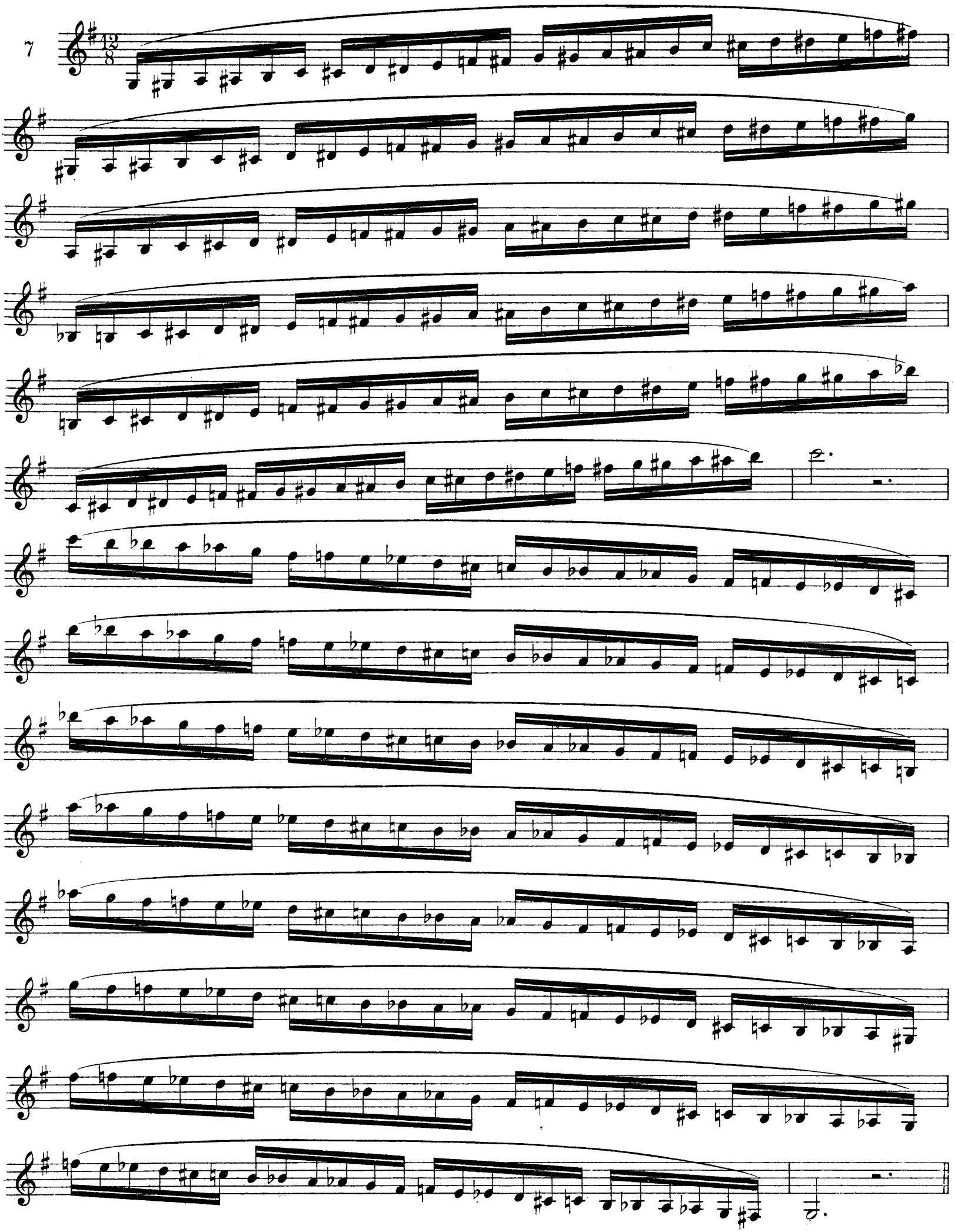

7
8

## TROISIÈME SÉRIE

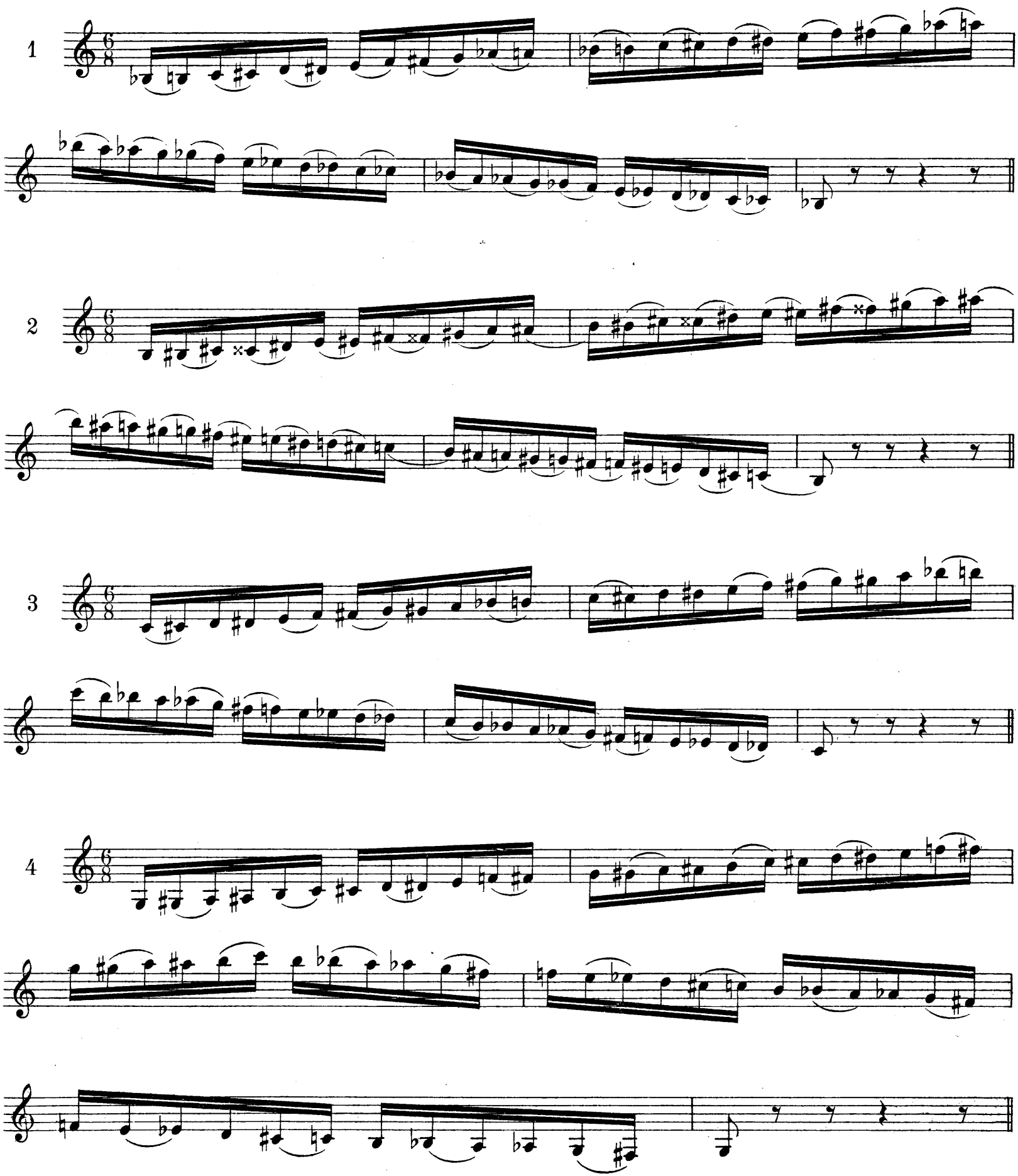




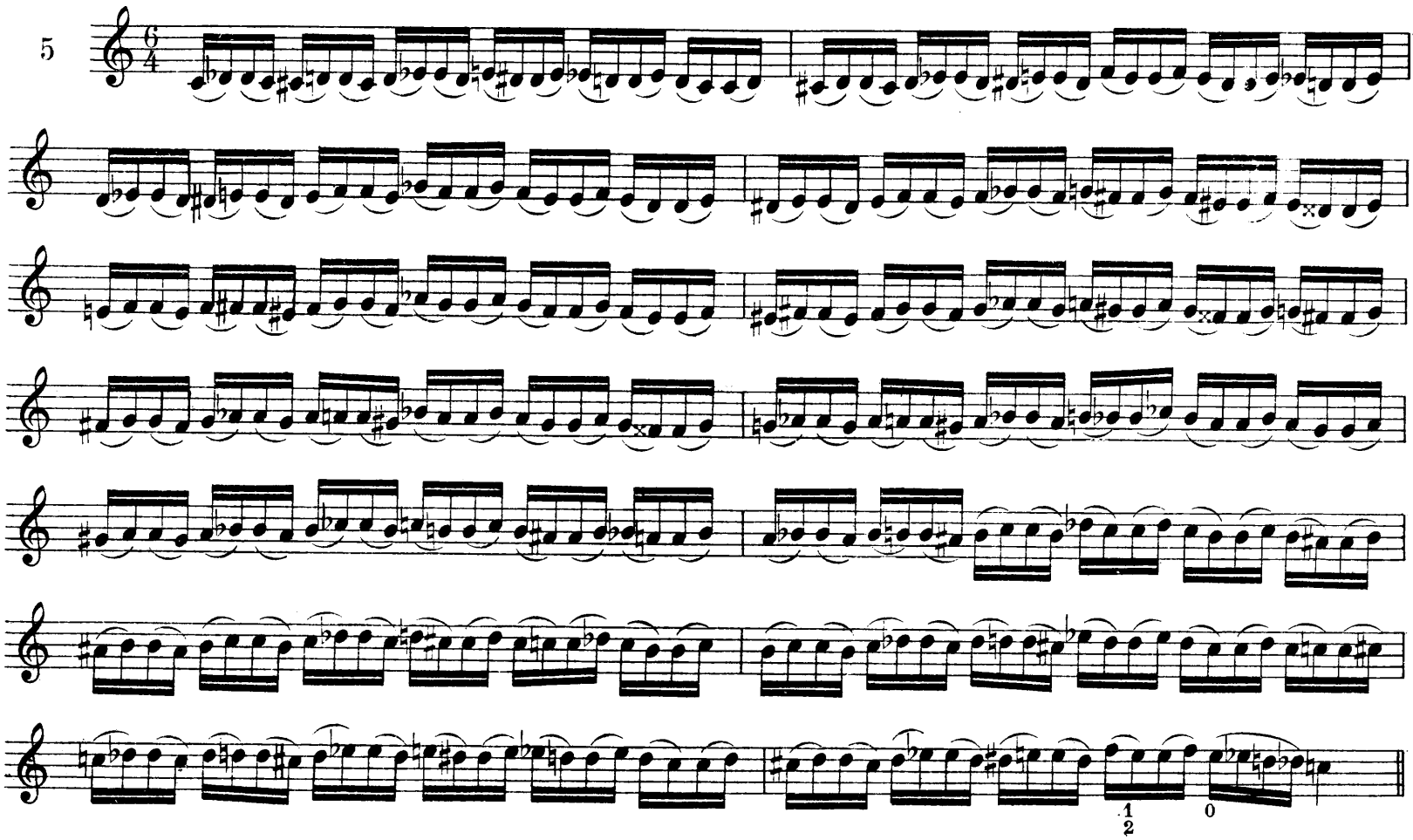




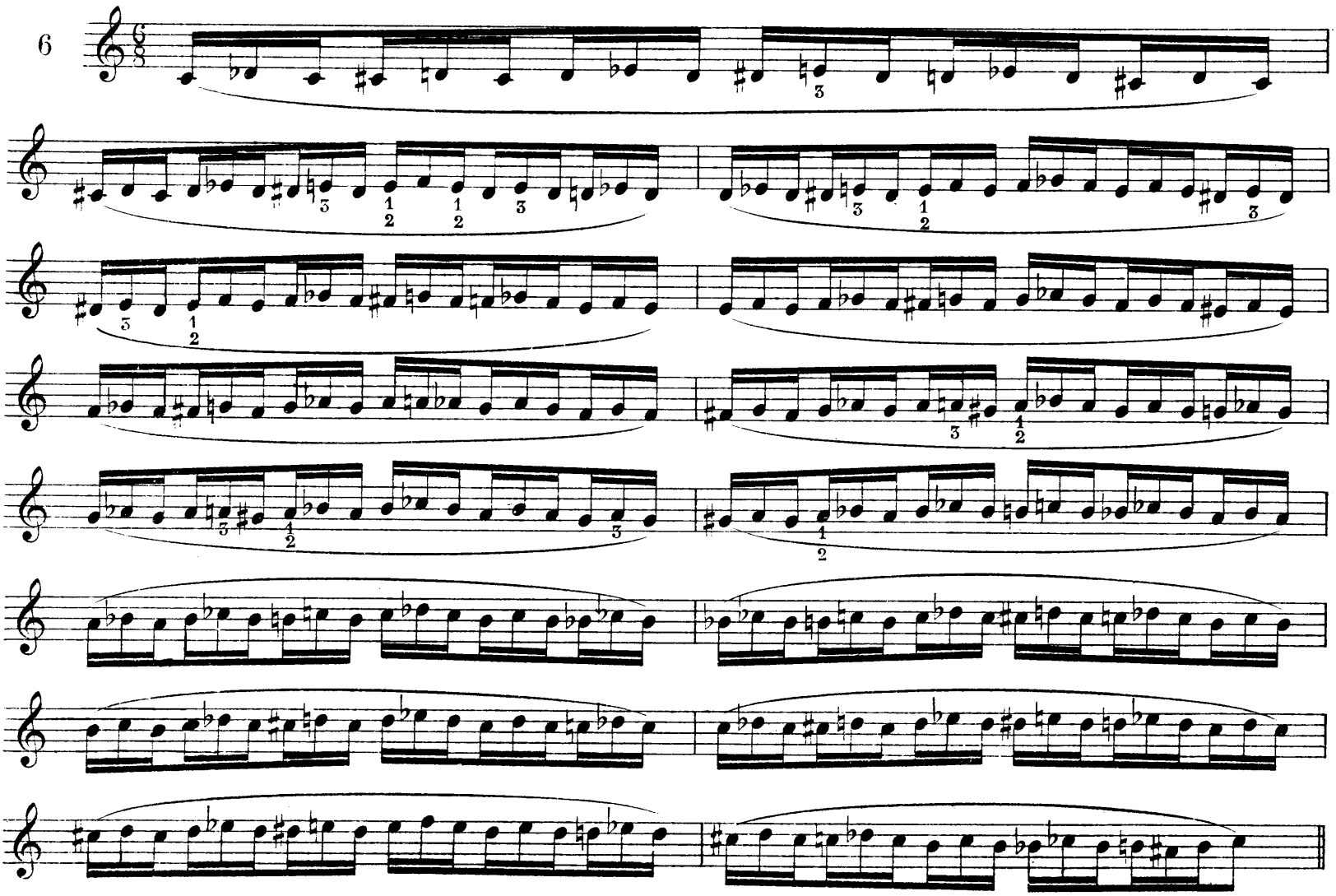
## QUATRIÈME SÉRIE

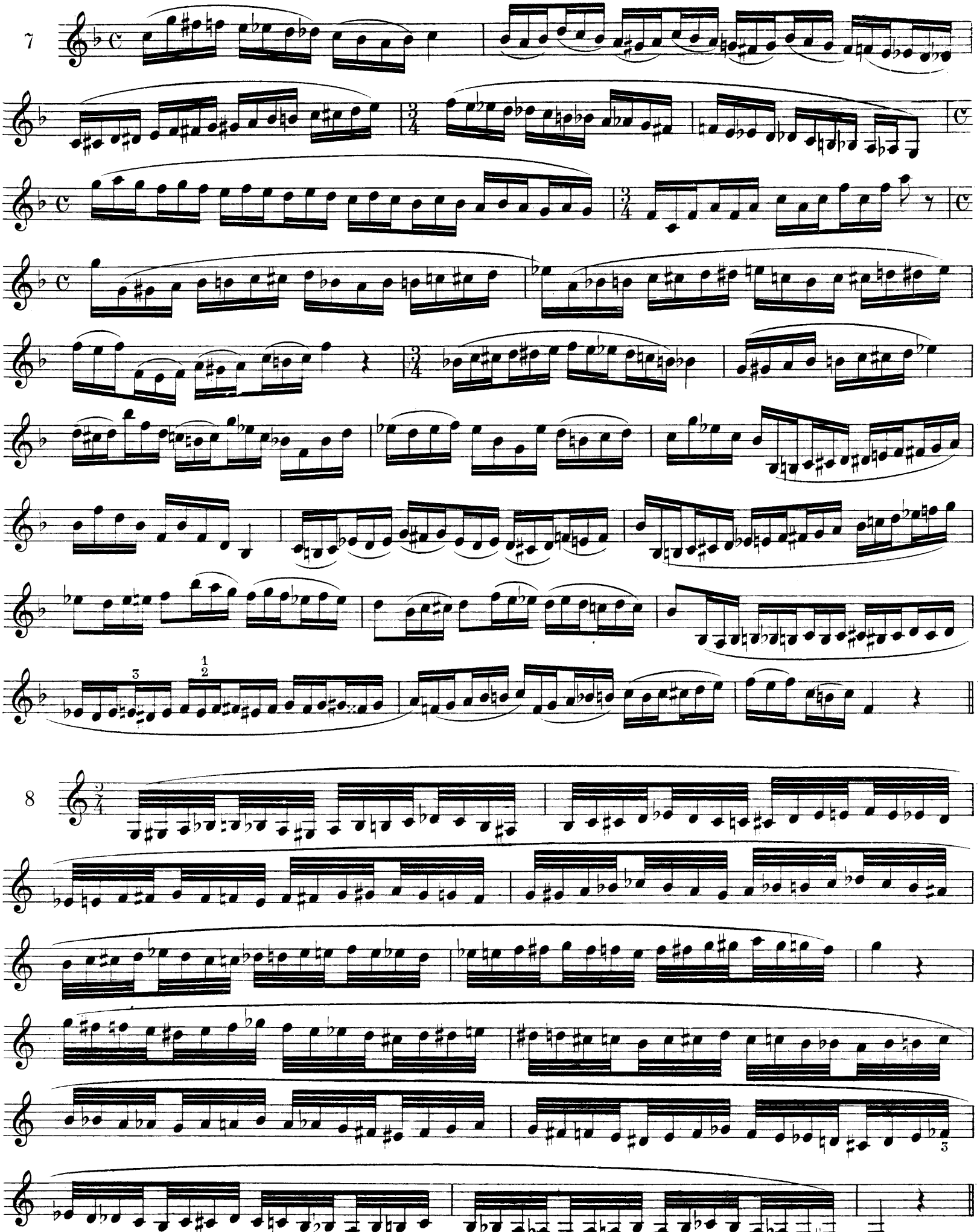


5



6





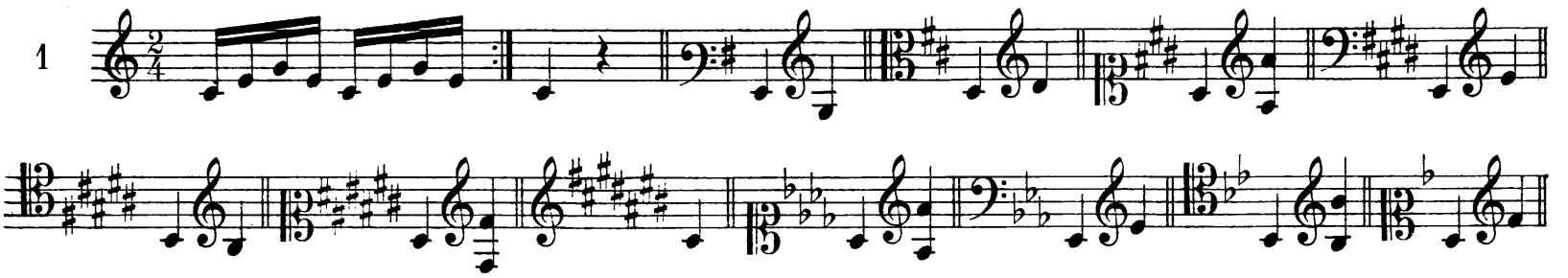
Répéter cet exercice en prenant pour première note *La ♭, La ♮, Si ♭, Si ♮, Do.*

# ARPÈGES

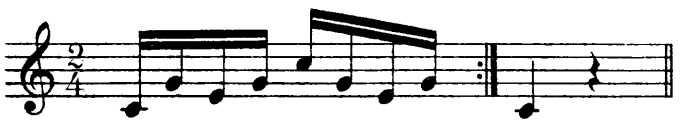
## PREMIÈRE SÉRIE

Toutes les séries de ce chapitre doivent être exécutées en détachés pas trop secs.

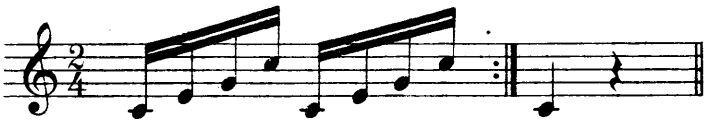
1



2

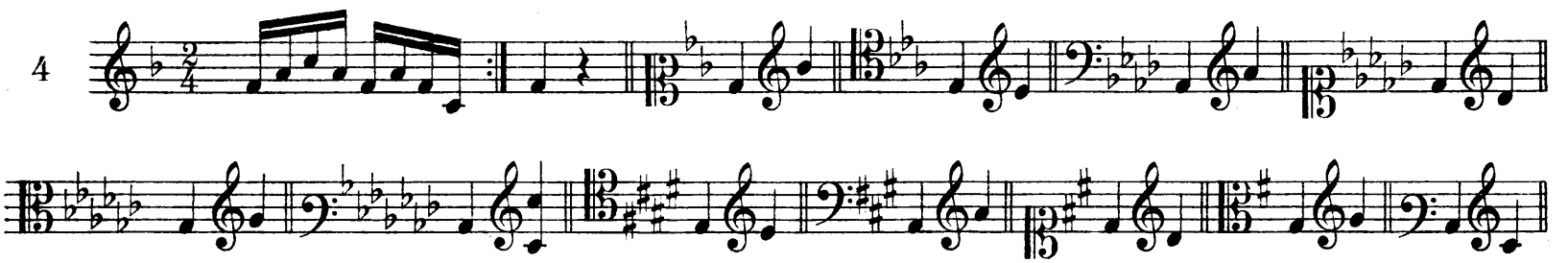


3

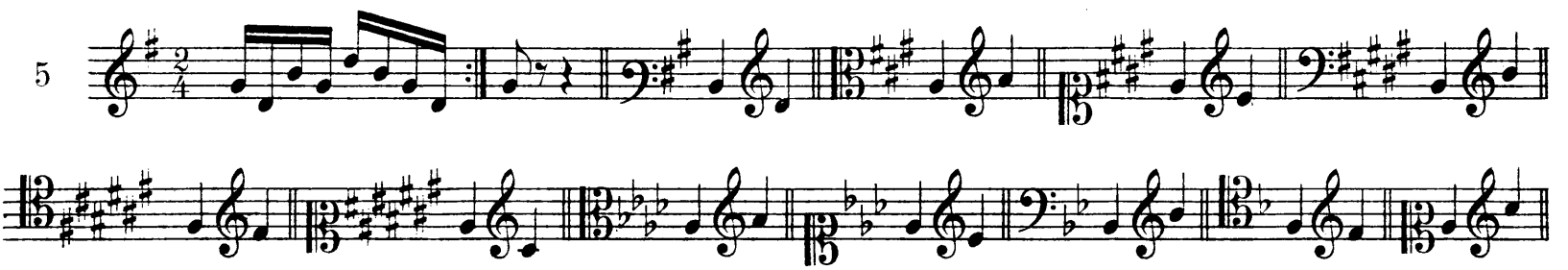


Mêmes transpositions.

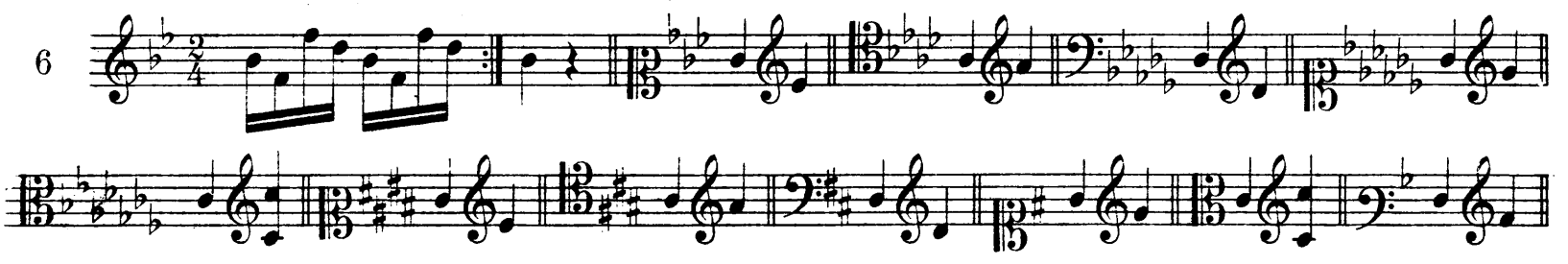
4



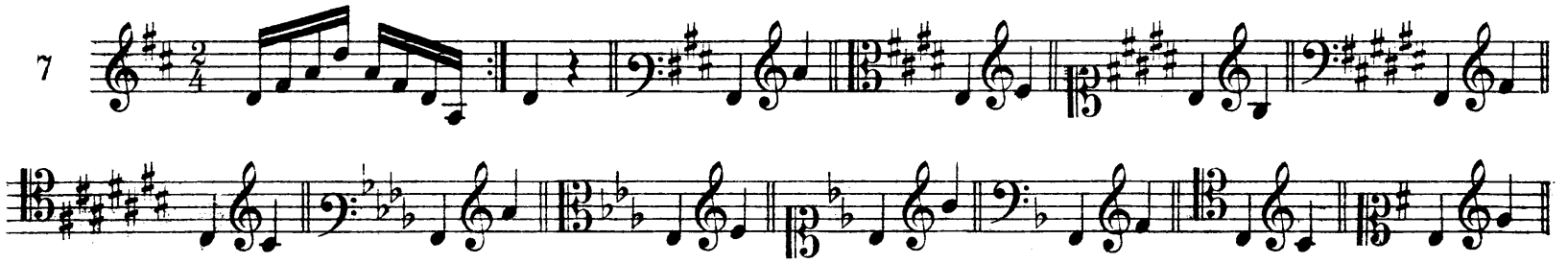
5

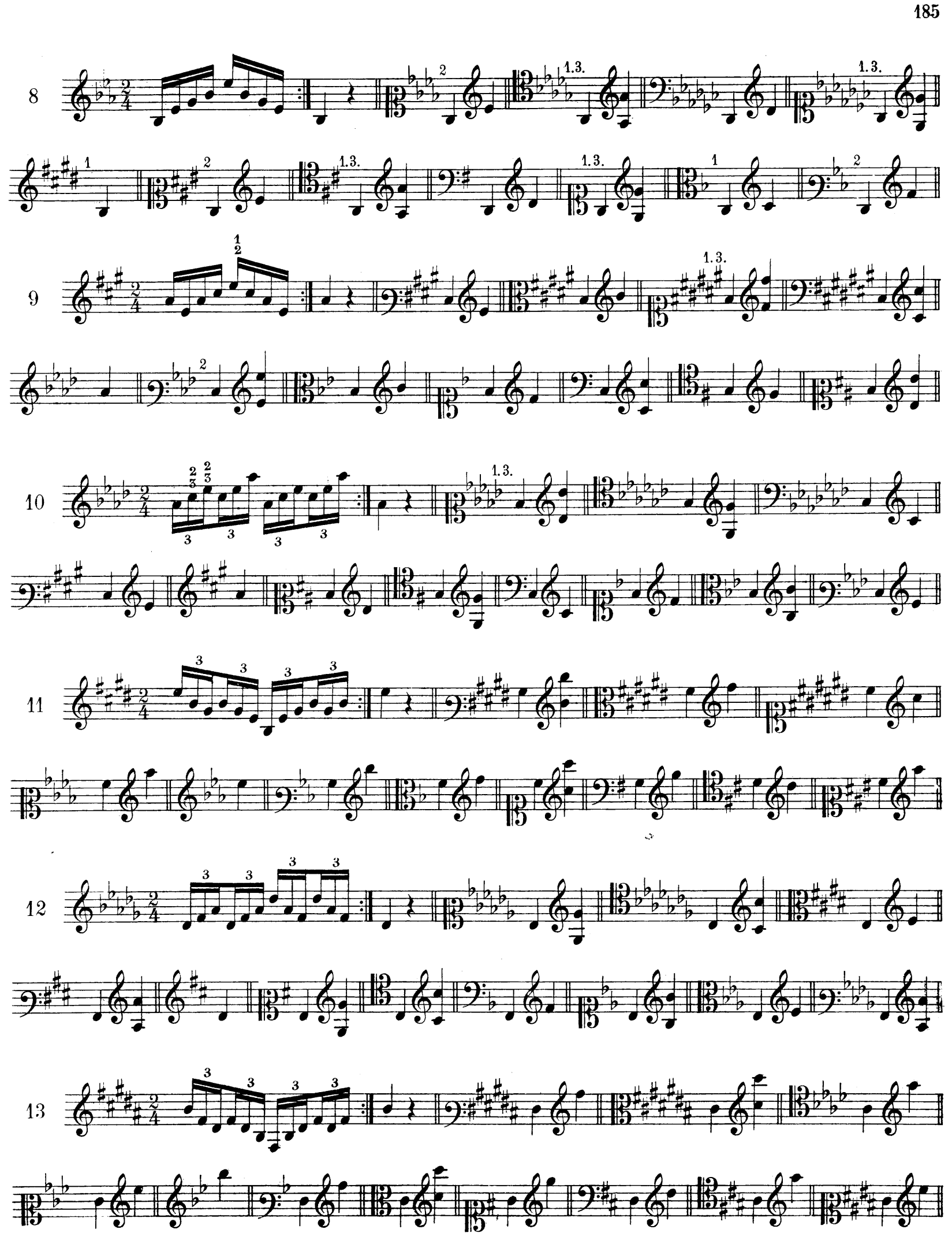


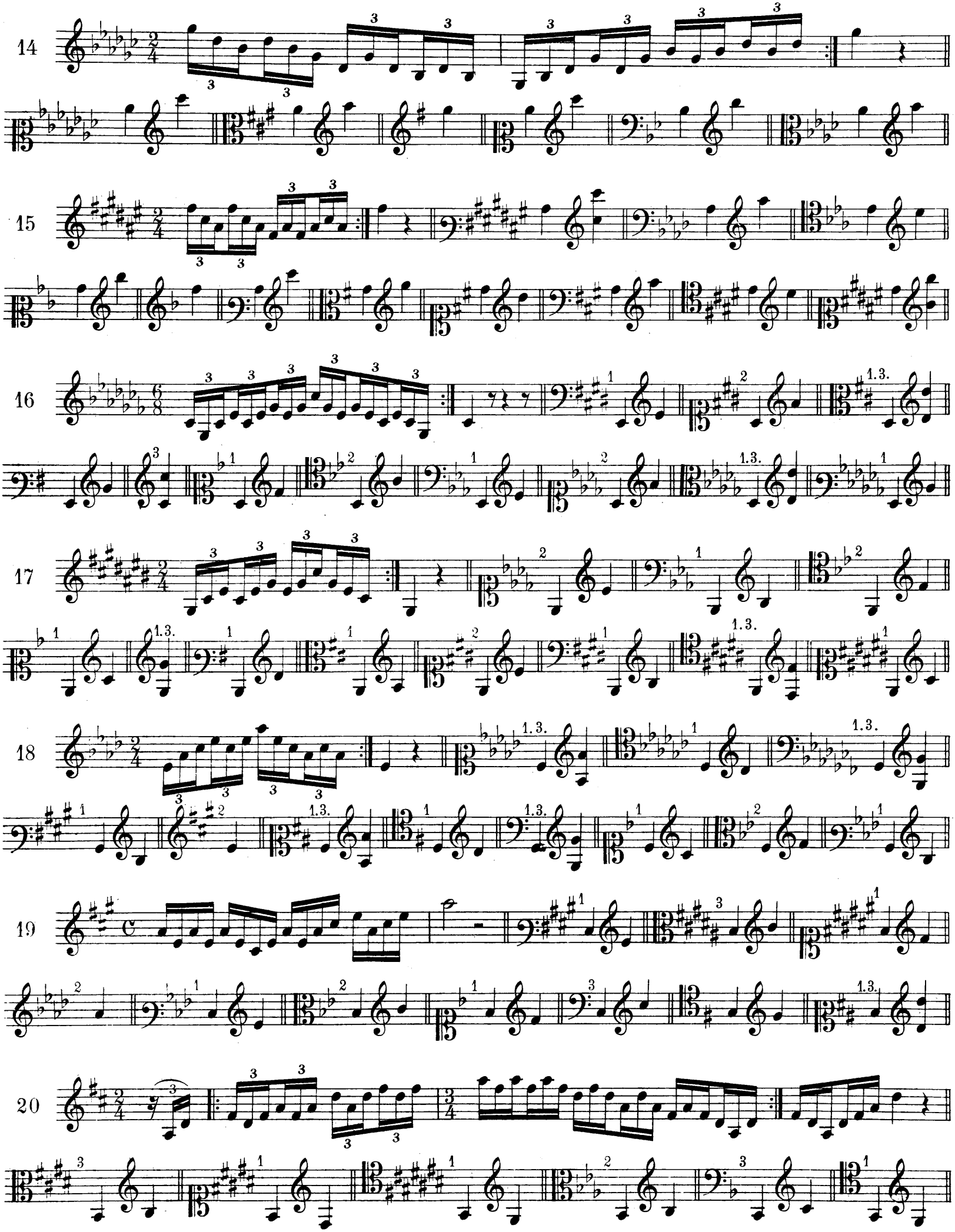
6



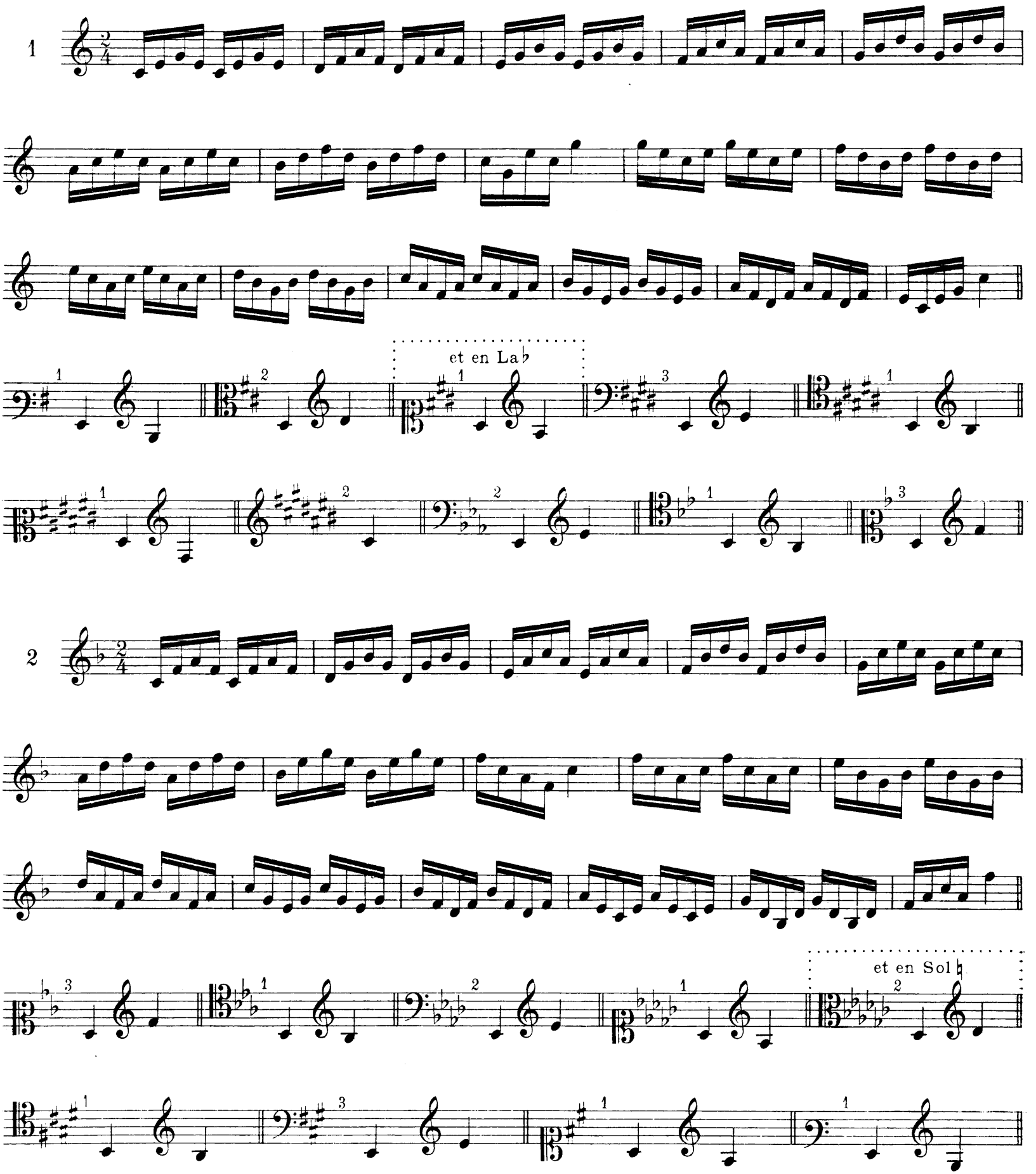
7







## DEUXIÈME SÉRIE

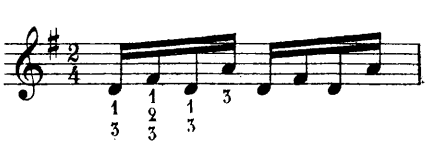


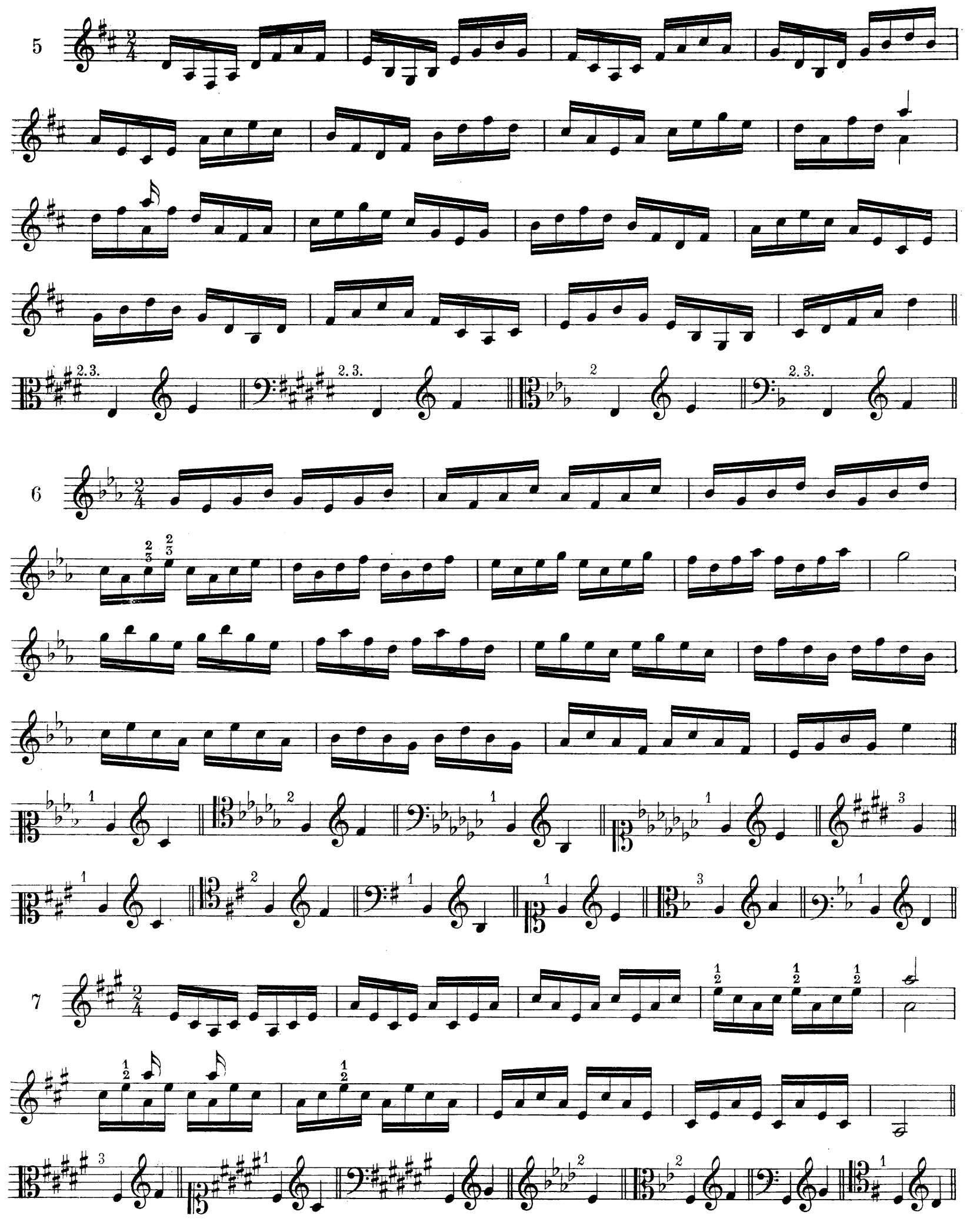
3

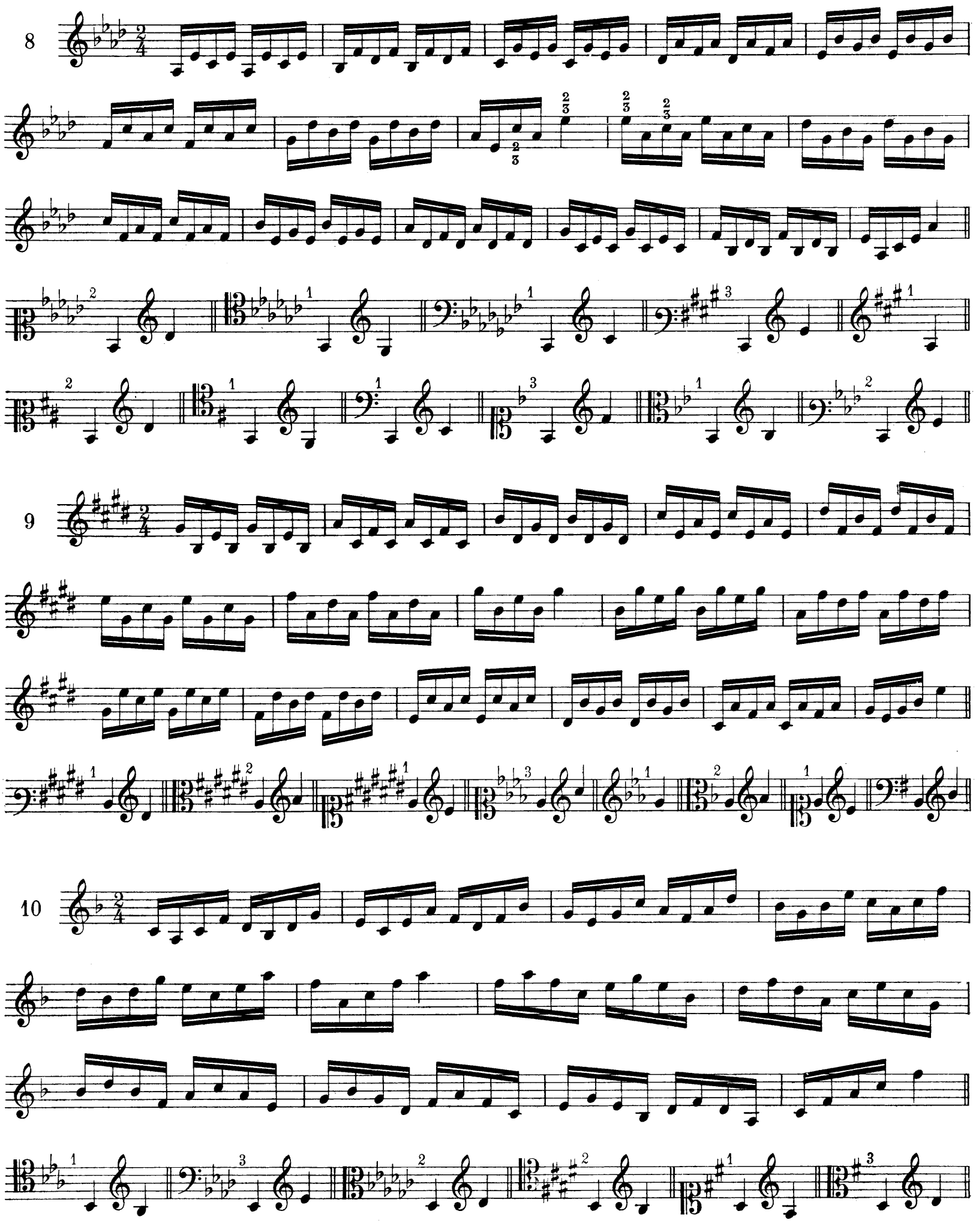
(1)

4

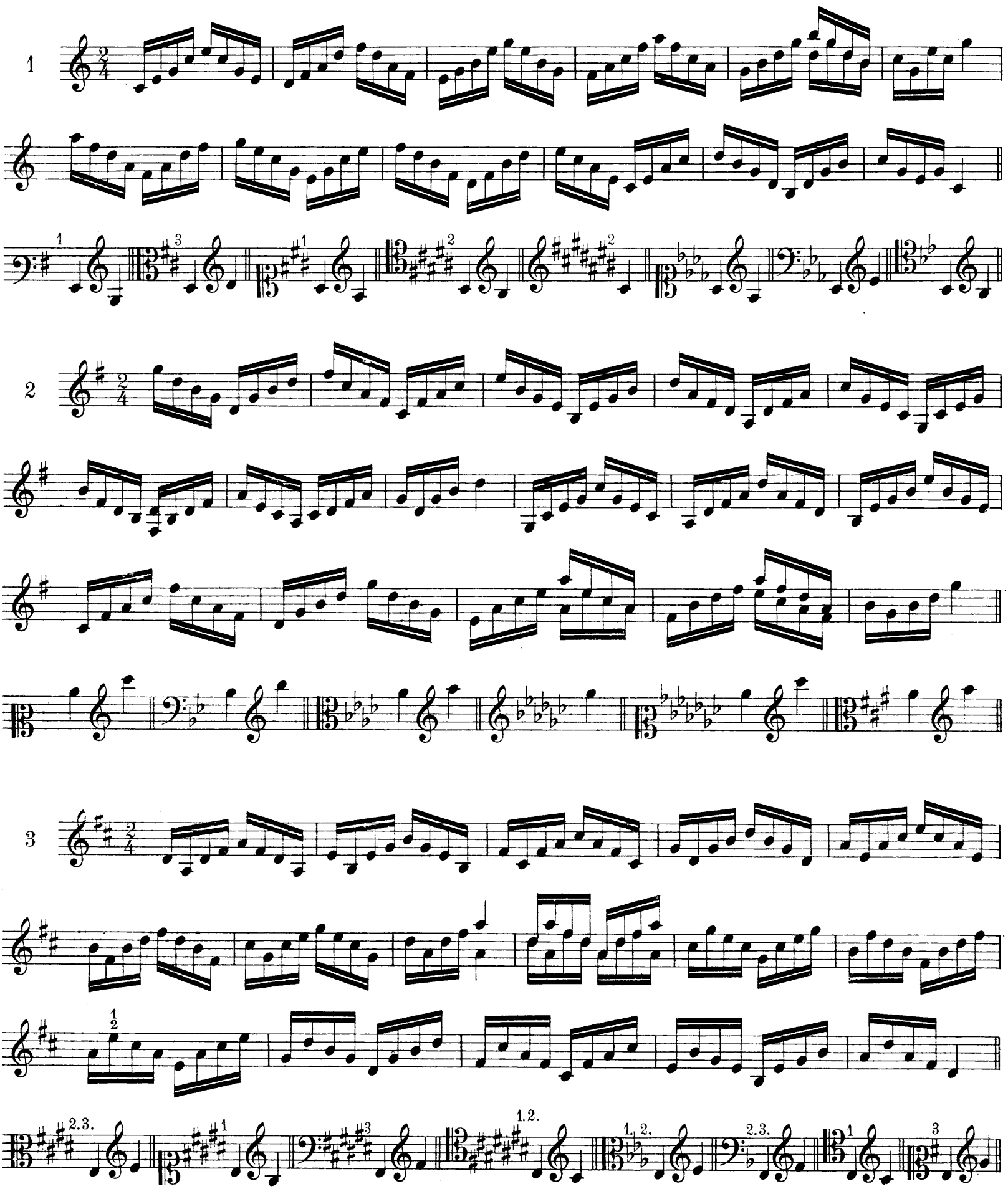
(1) Dans la vitesse, cette mesure peut s'exécuter avec le doigté suivant:

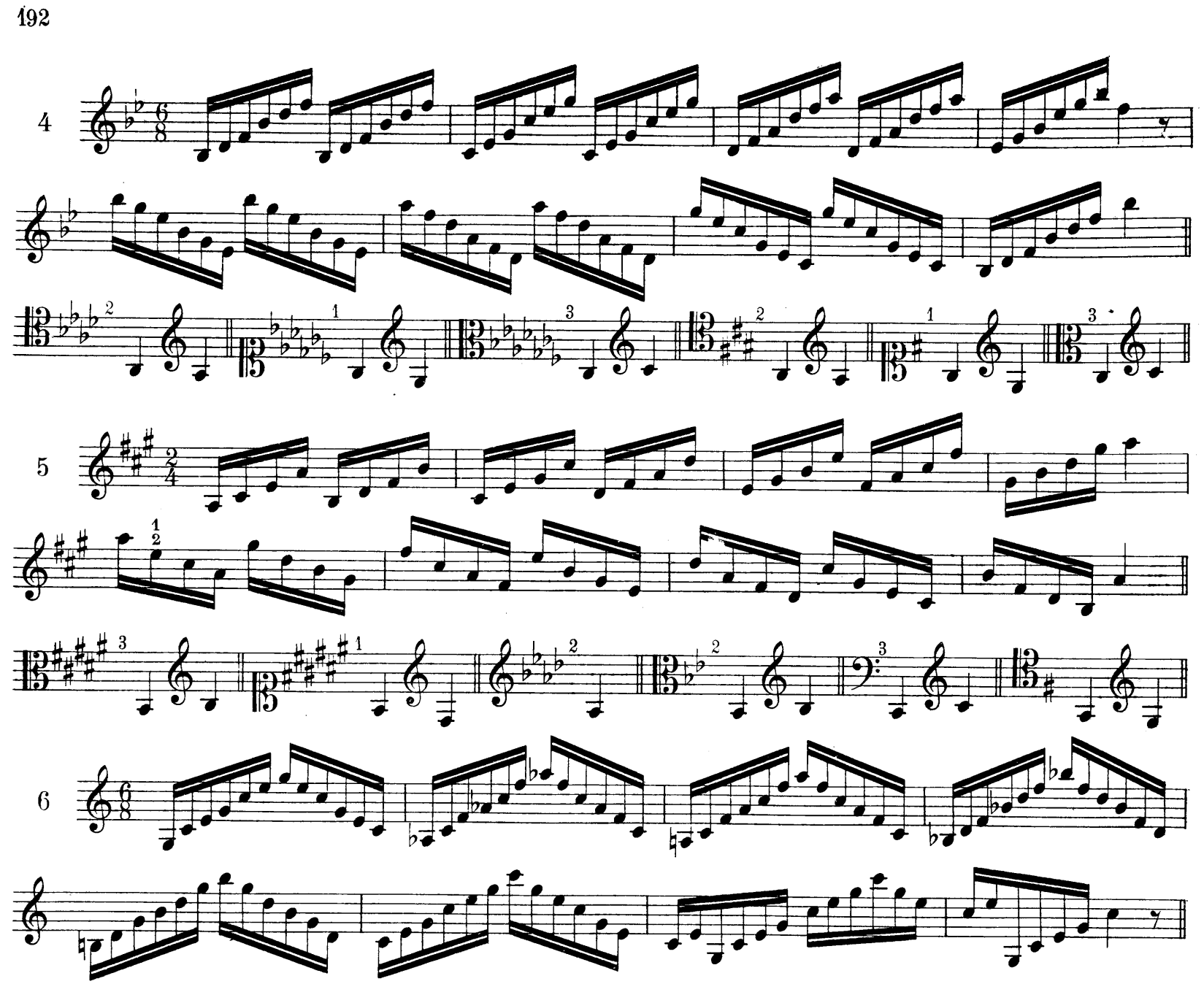




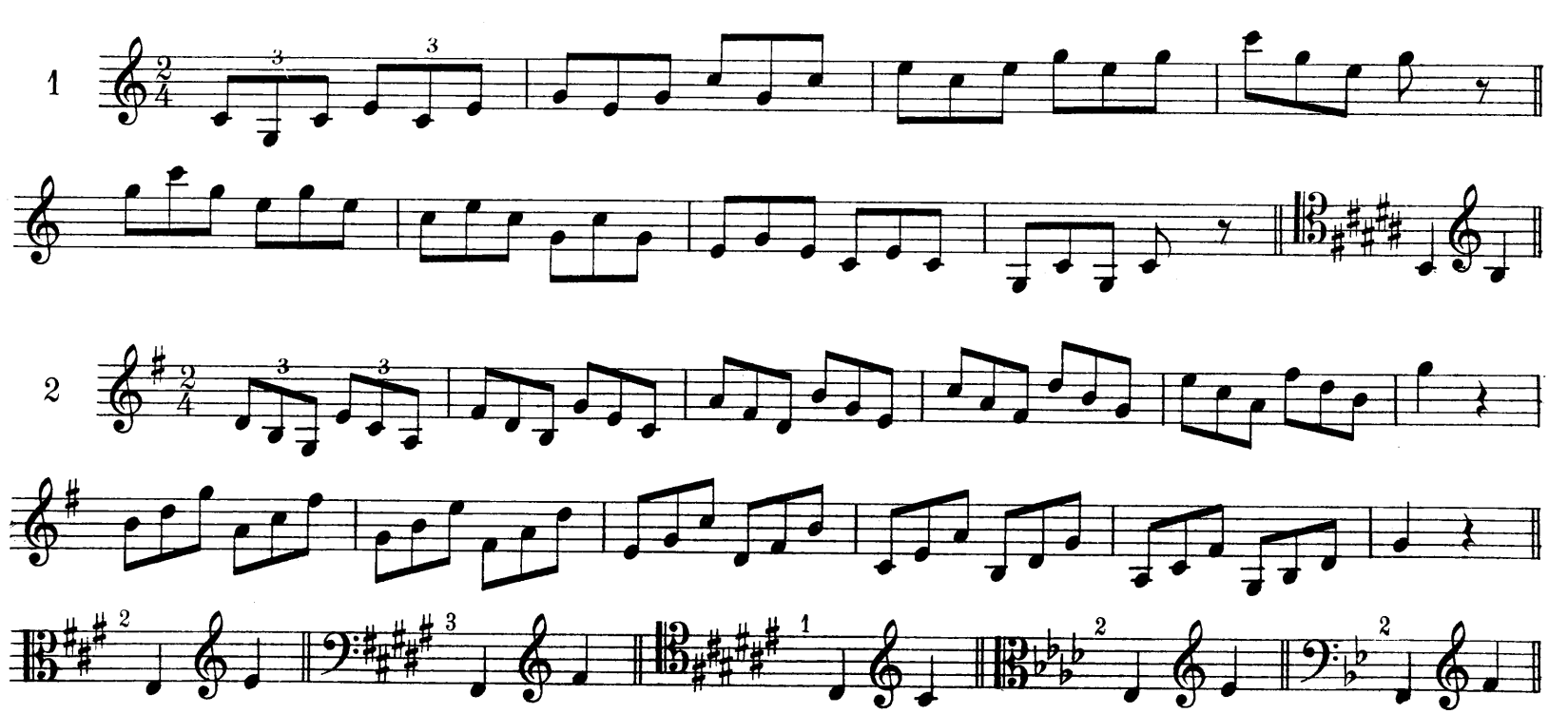


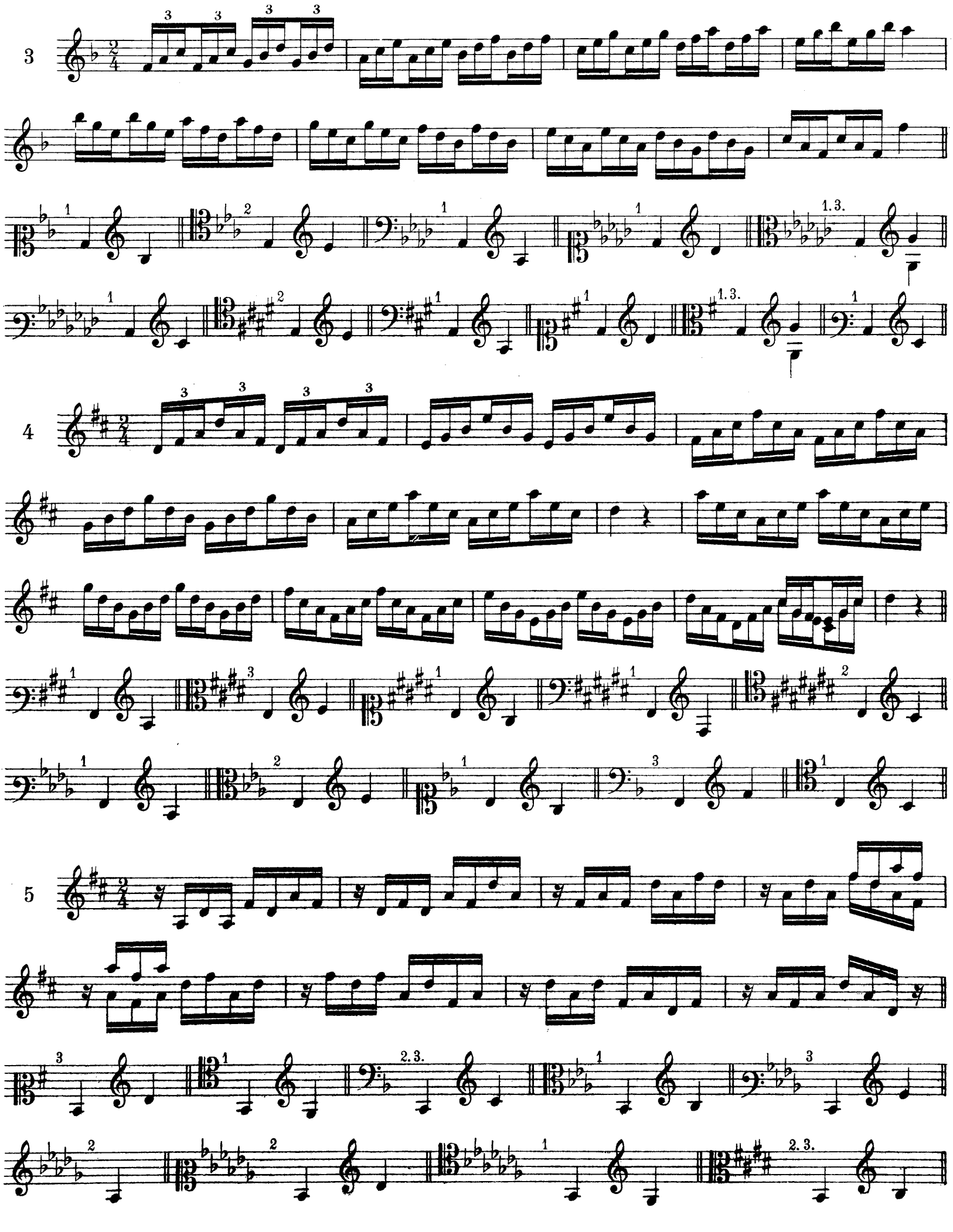
## TROISIÈME SÉRIE



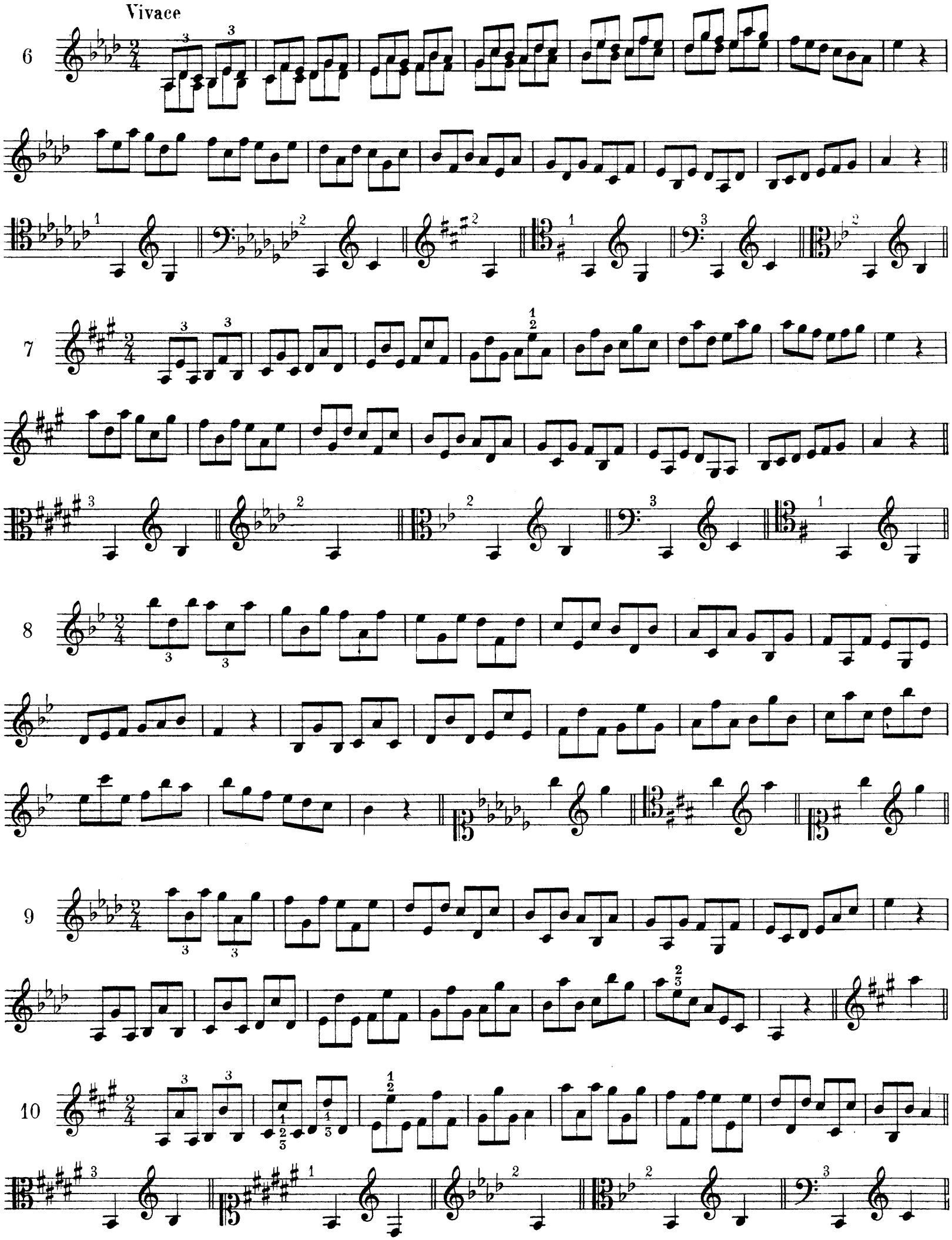


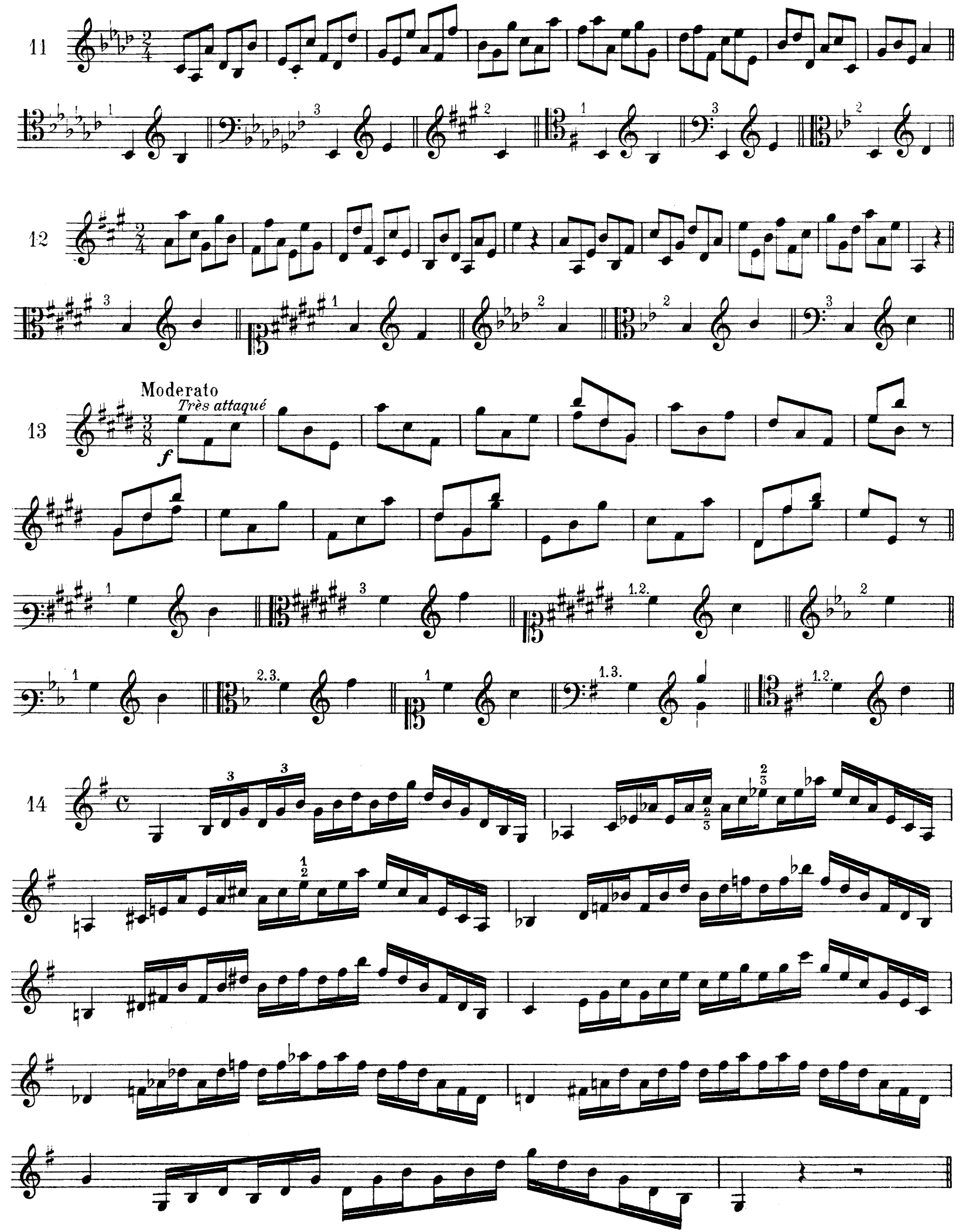
## QUATRIÈME SÉRIE



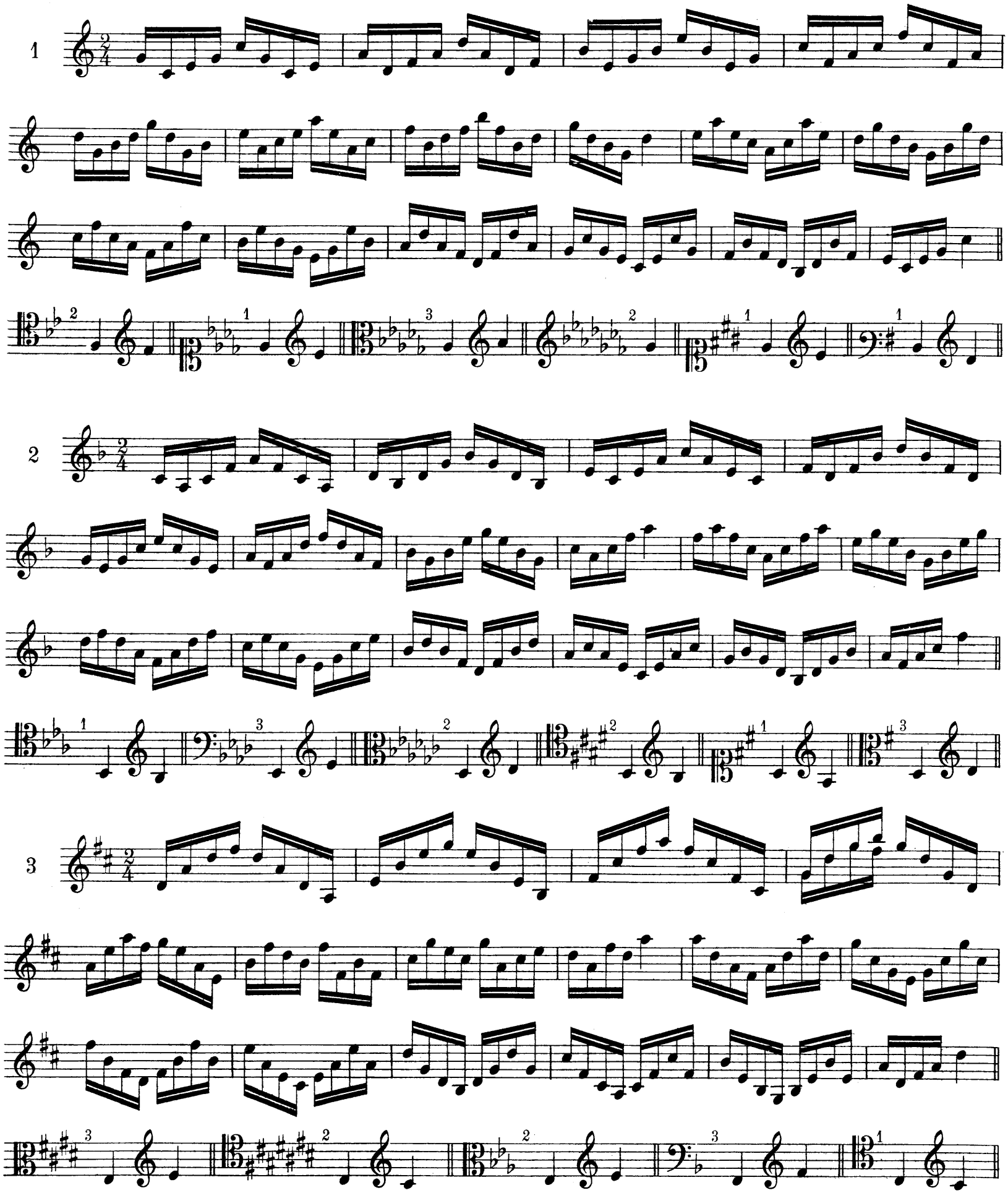


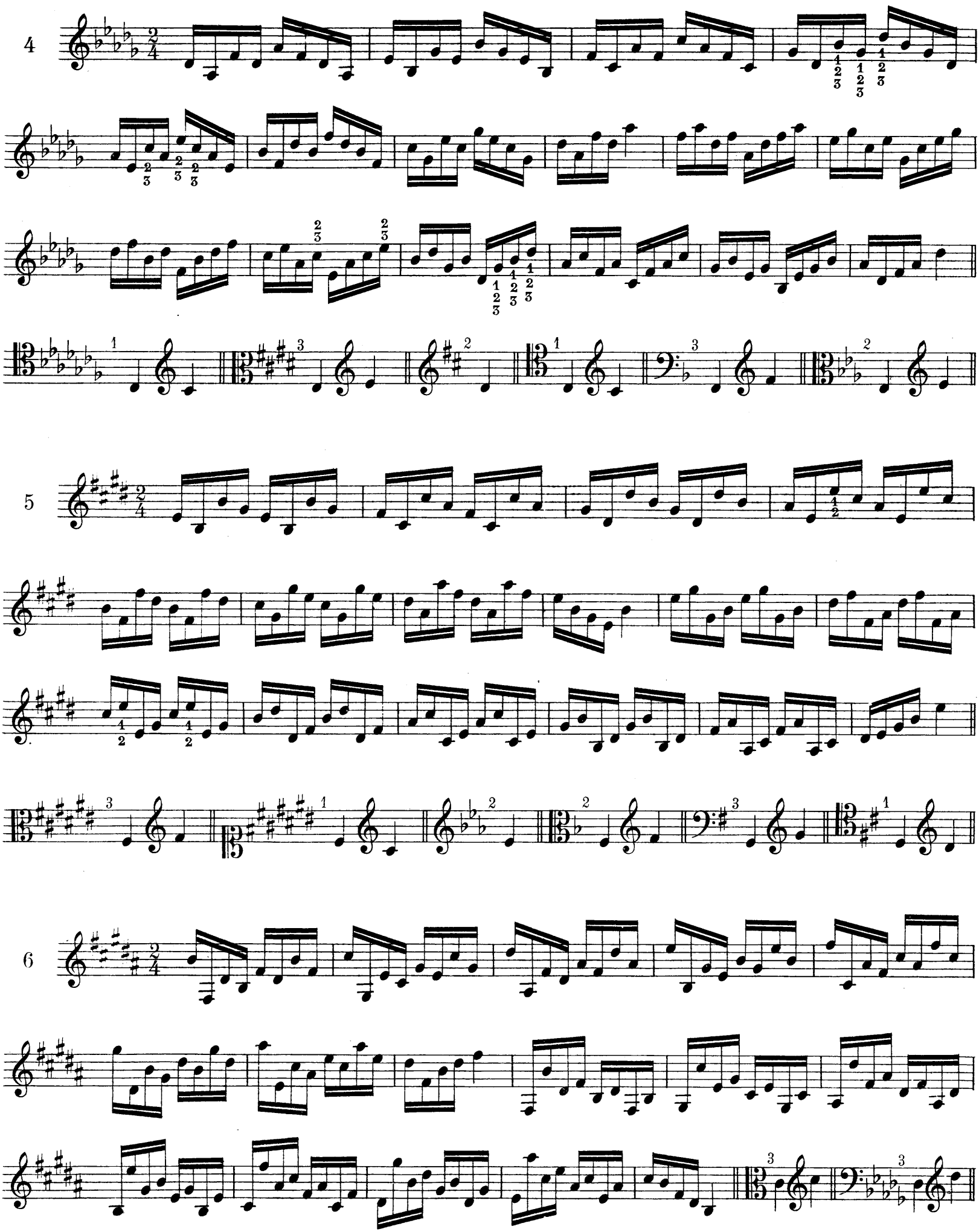
Vivace



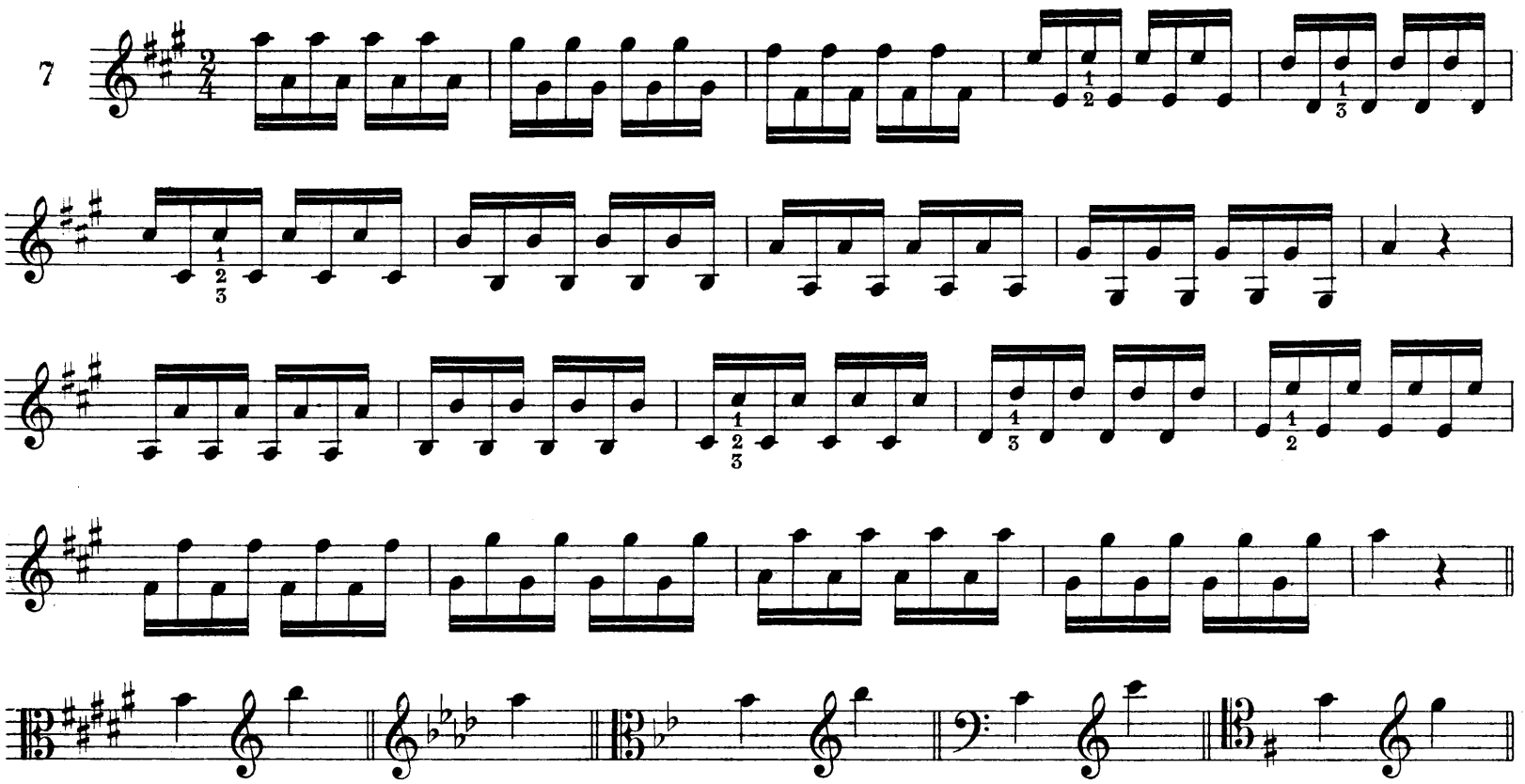

11
12
13
Moderato
Très attaqué
f
14

## CINQUIÈME SÉRIE

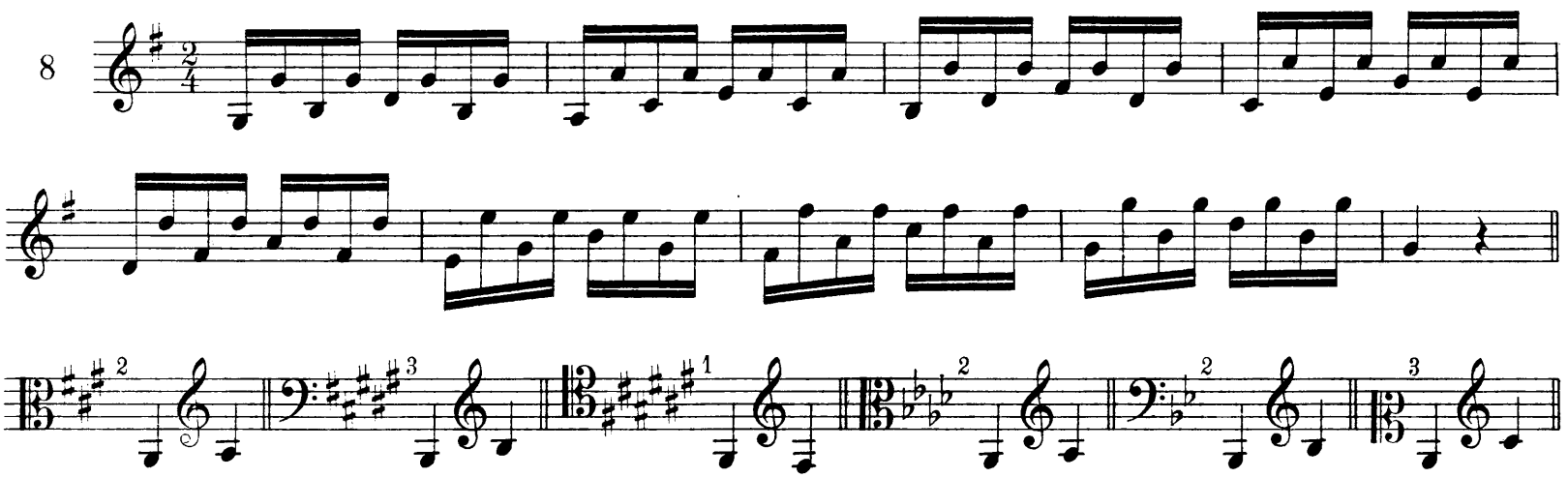




7

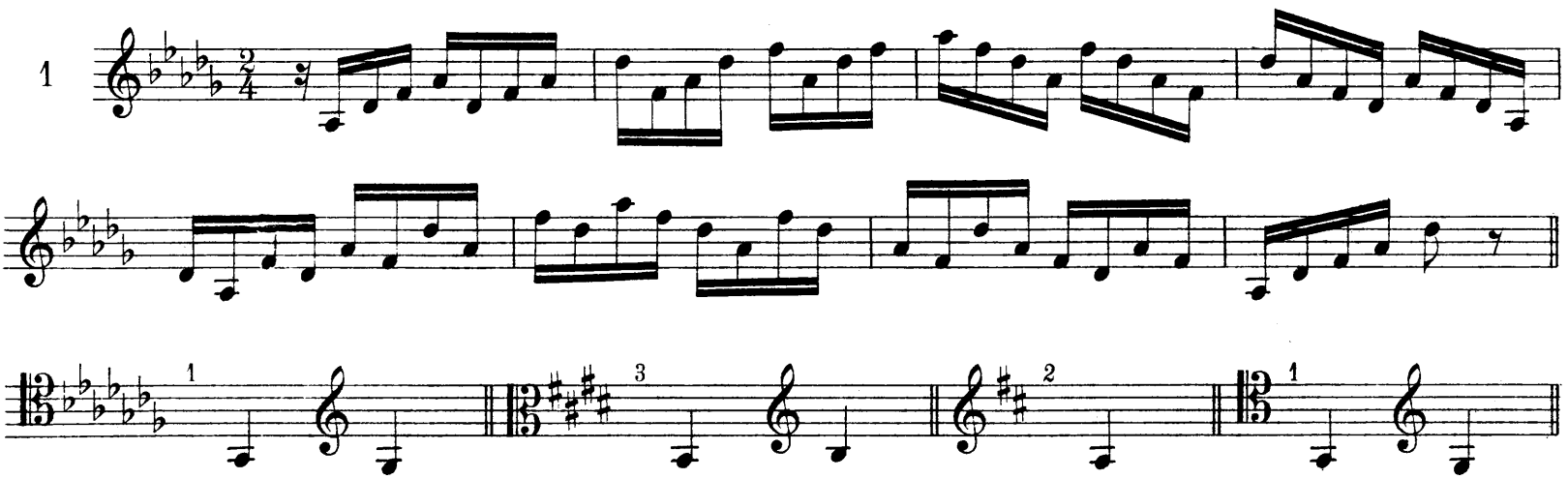


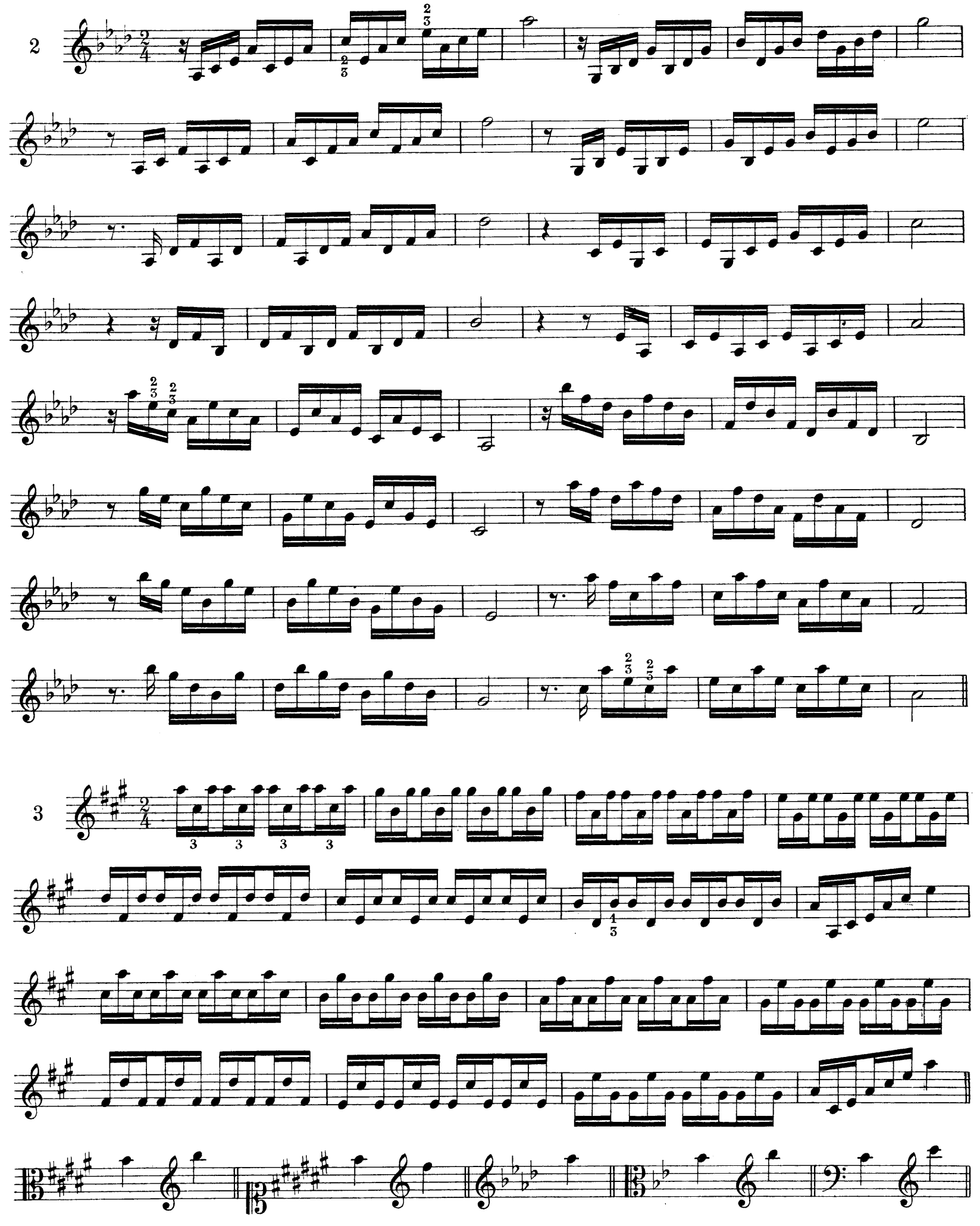
8

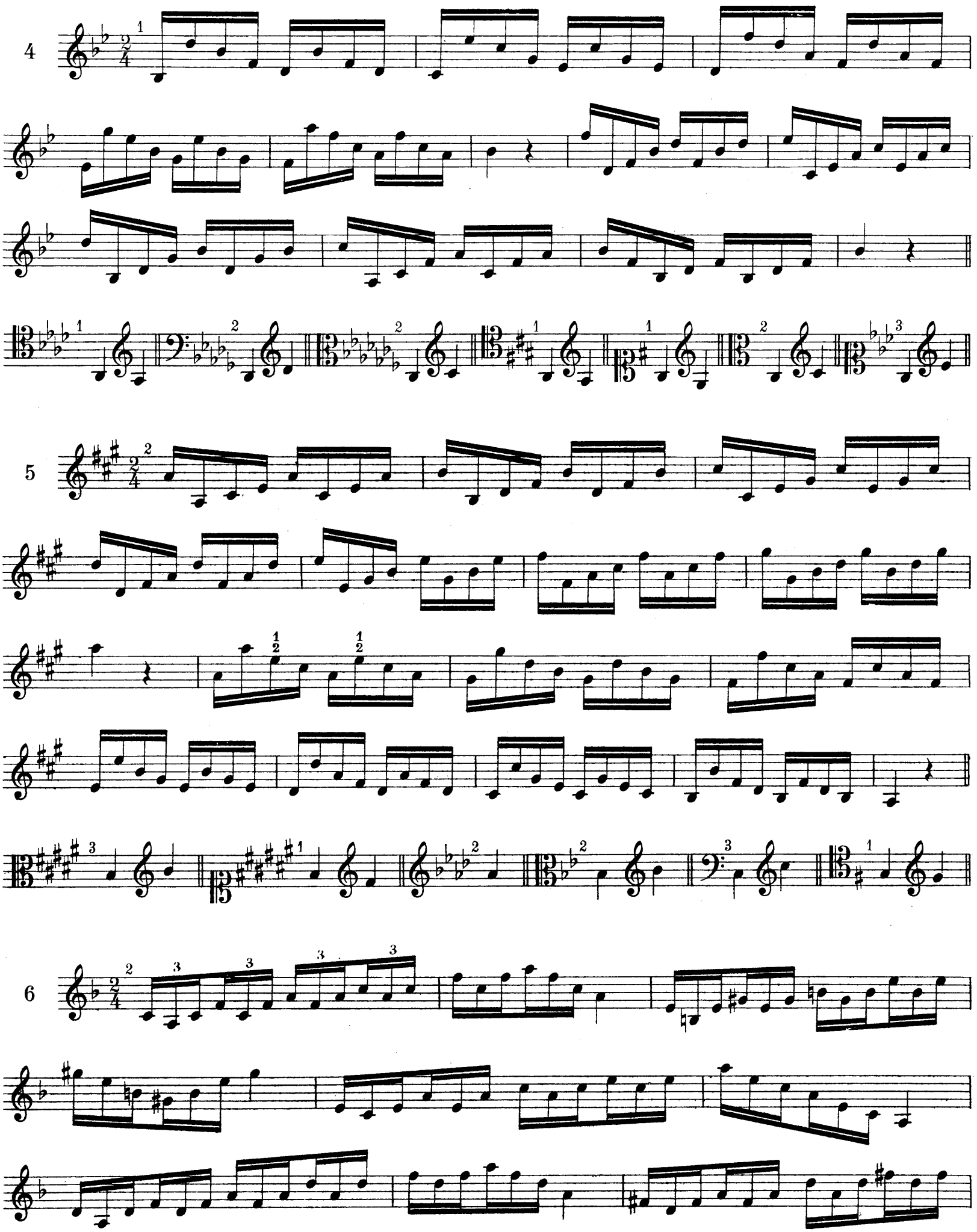


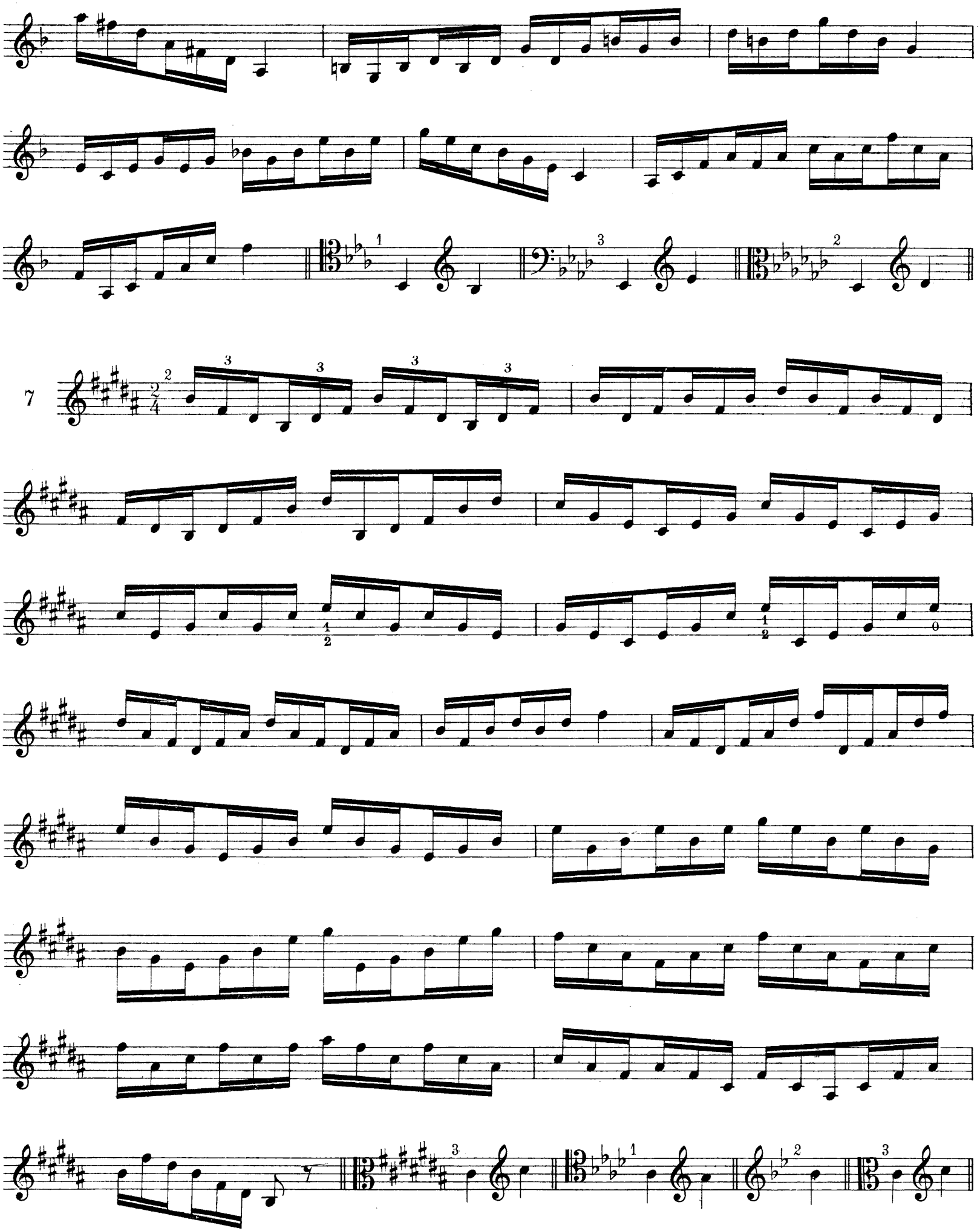
## SIXIÈME SÉRIE

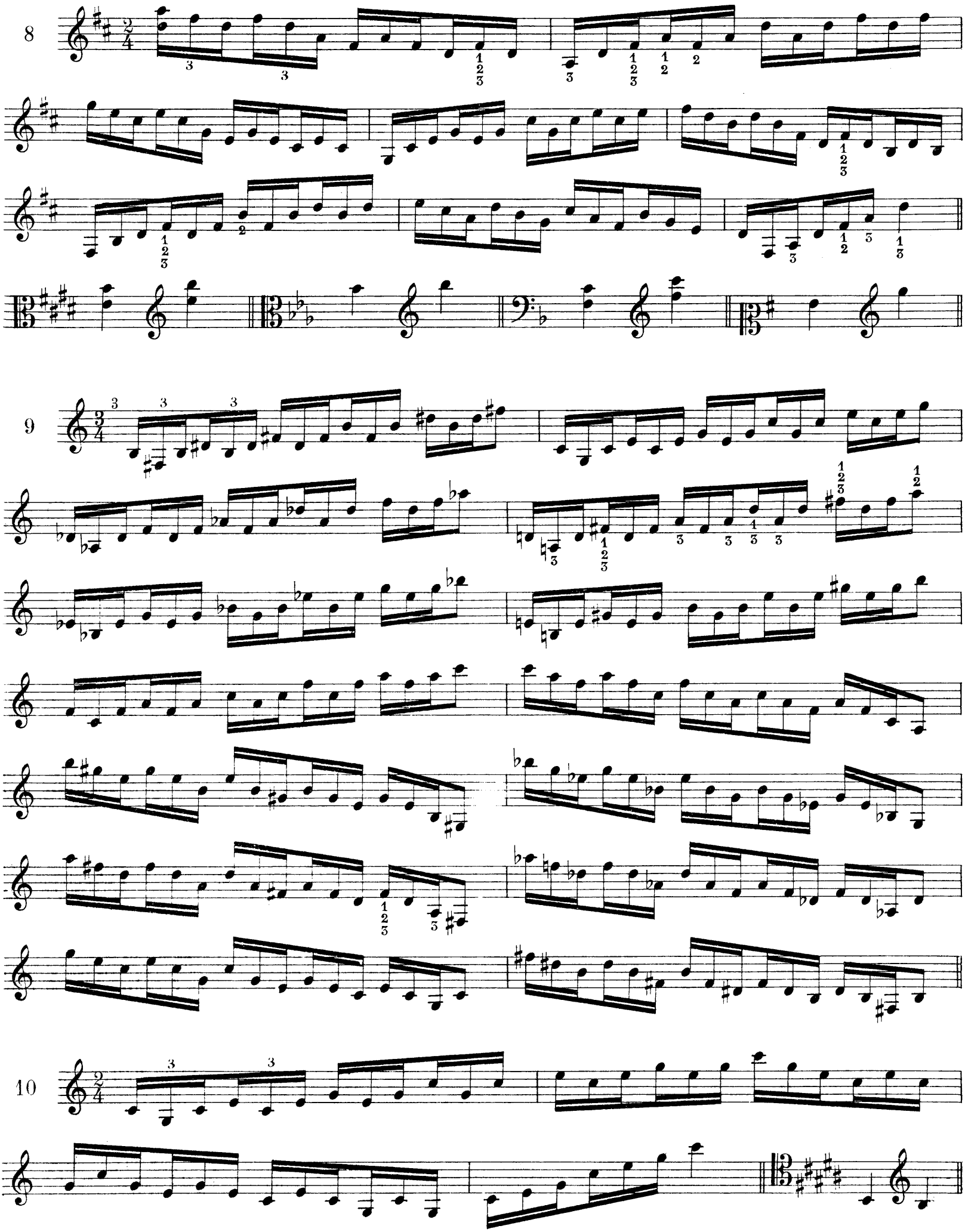
1







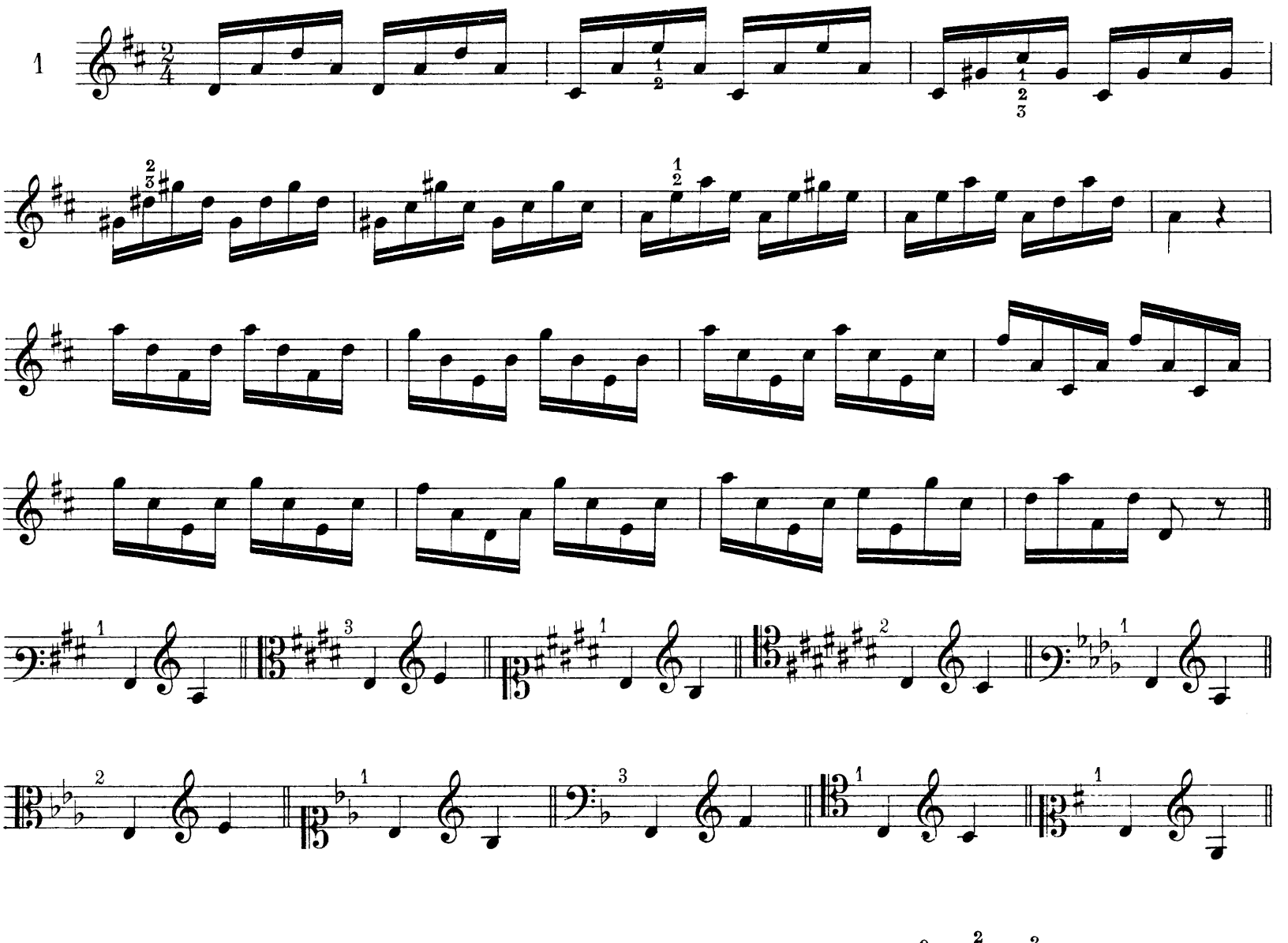




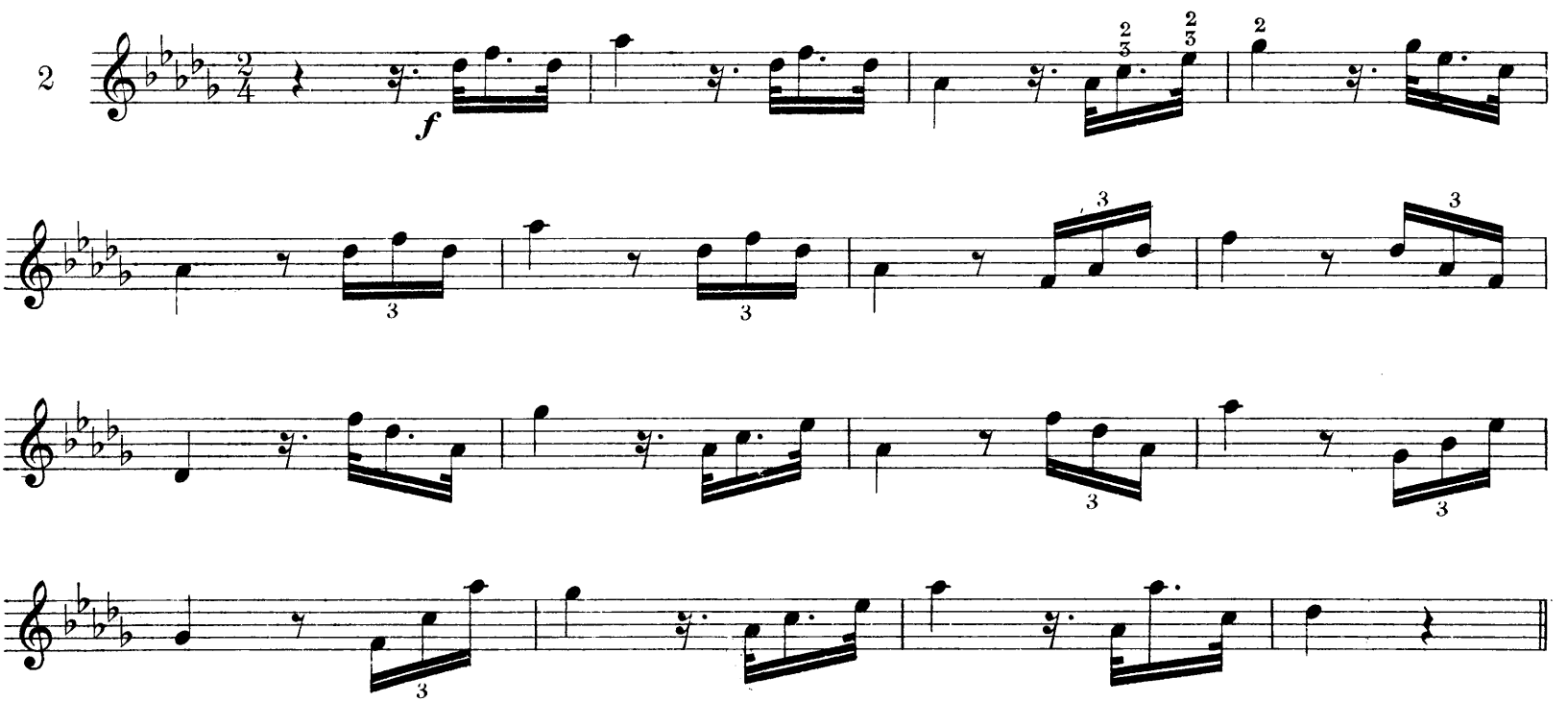
## SEPTIÈME SÉRIE

ETUDES DIVERSES

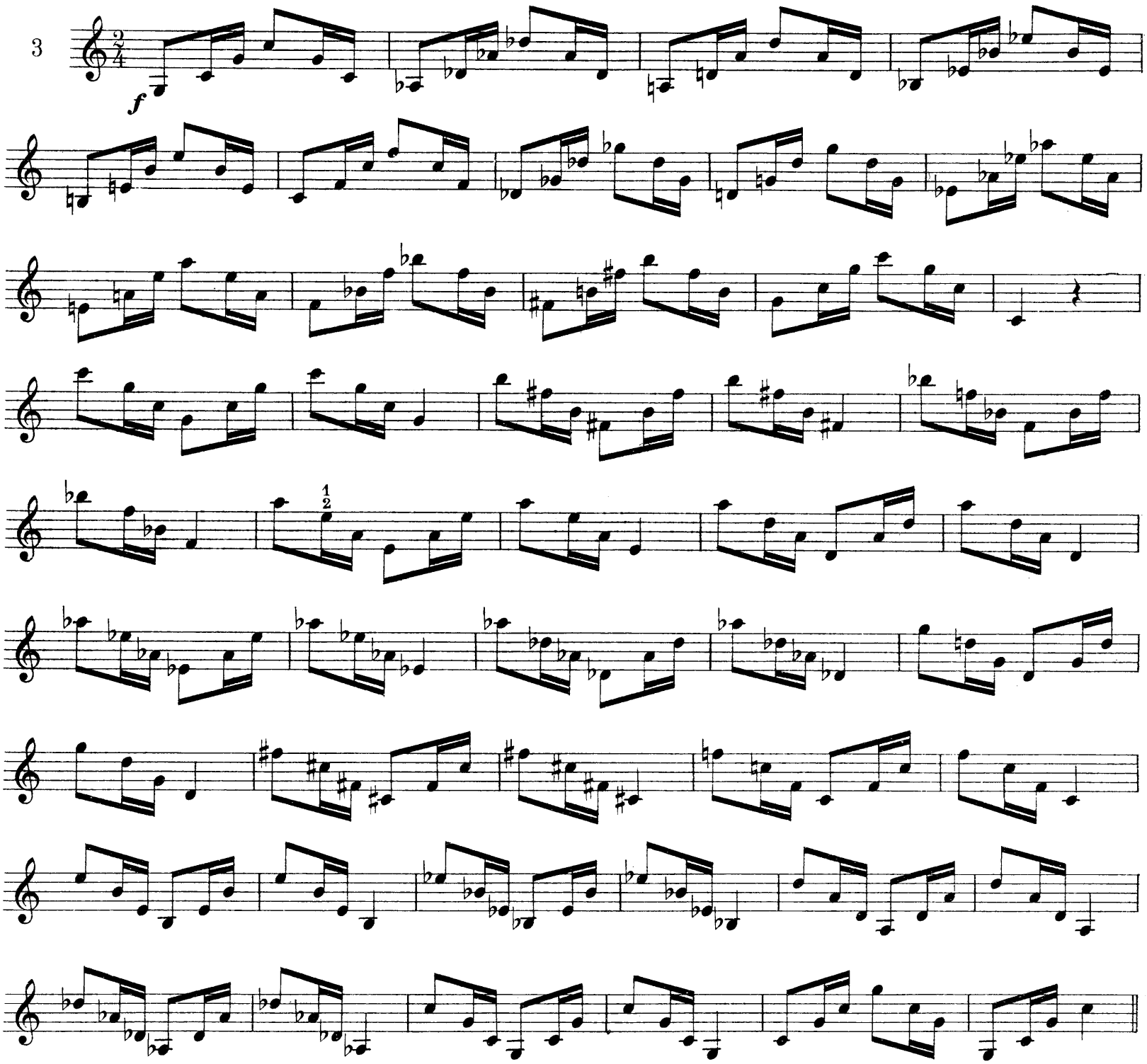
1



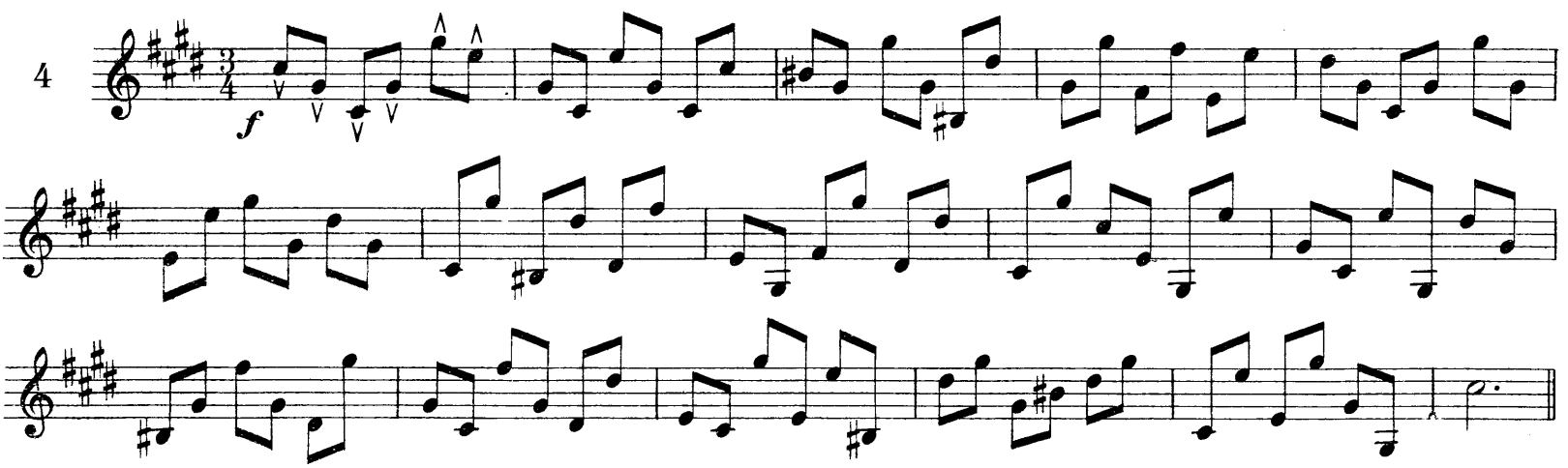
2



Le même en RÉ ♭.

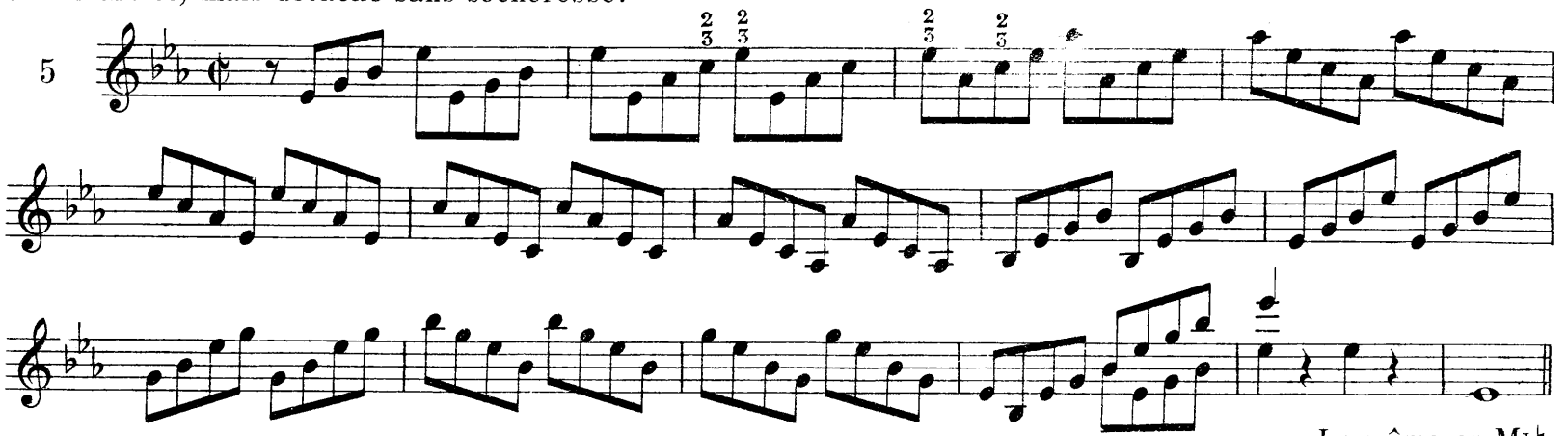



Retenu et martelé.



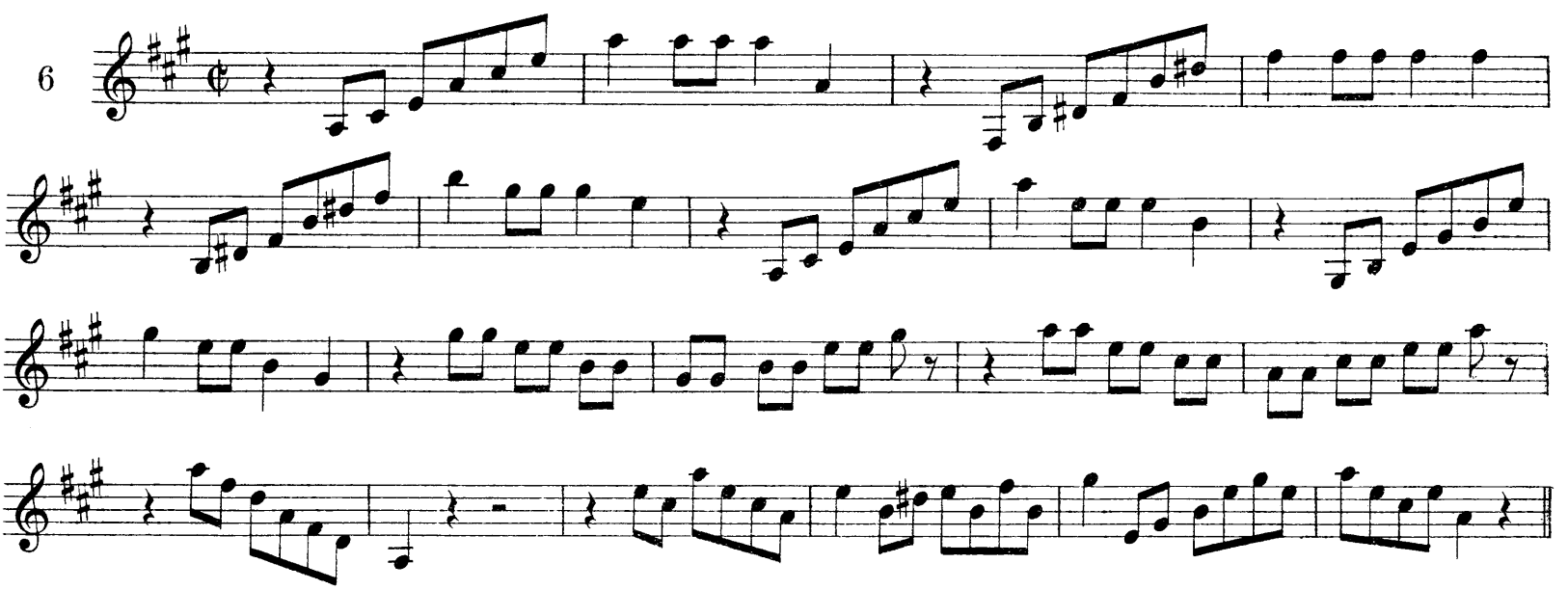
Non martelé, mais détaché sans sécheresse.

5



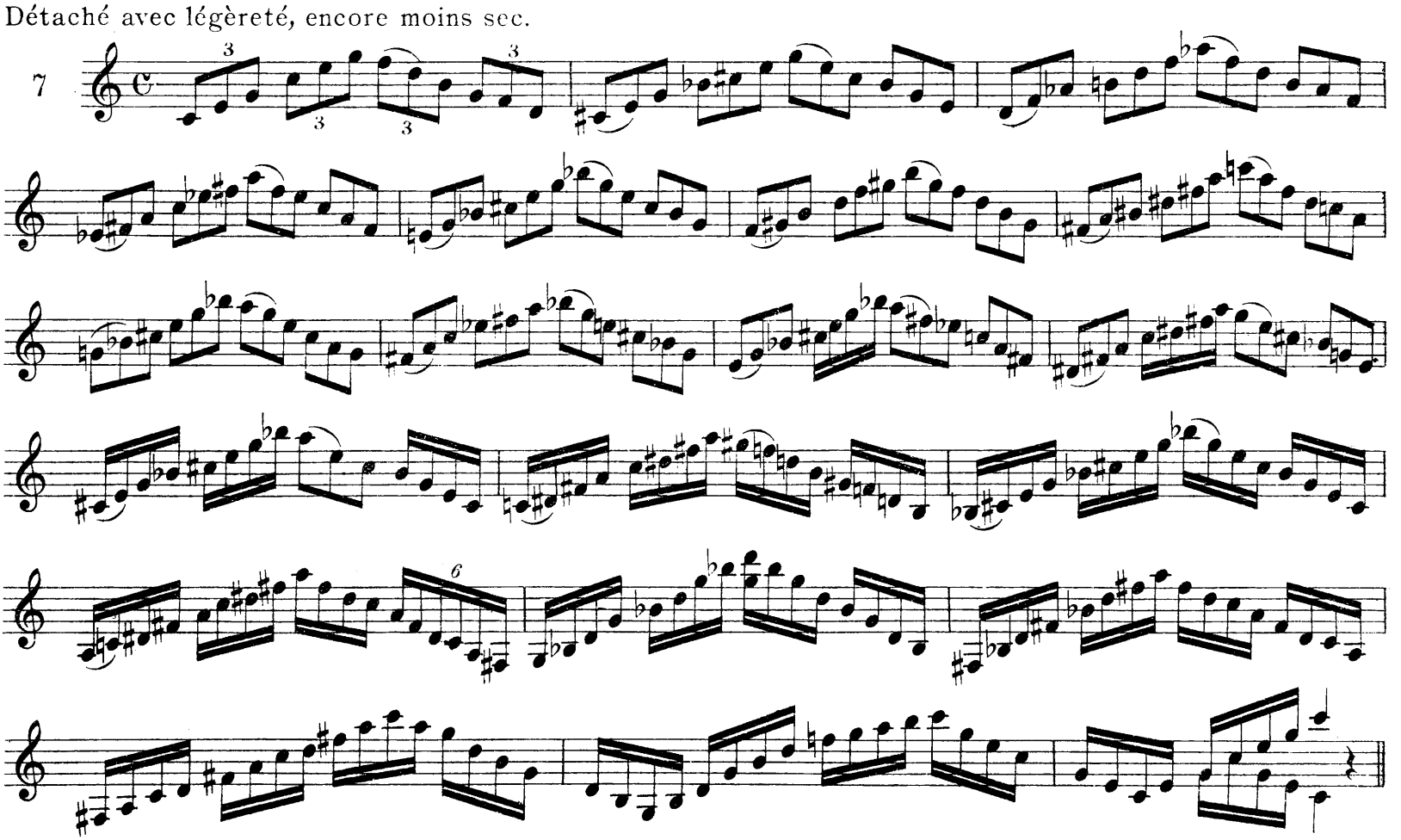
Le même en Mi ♮.

6



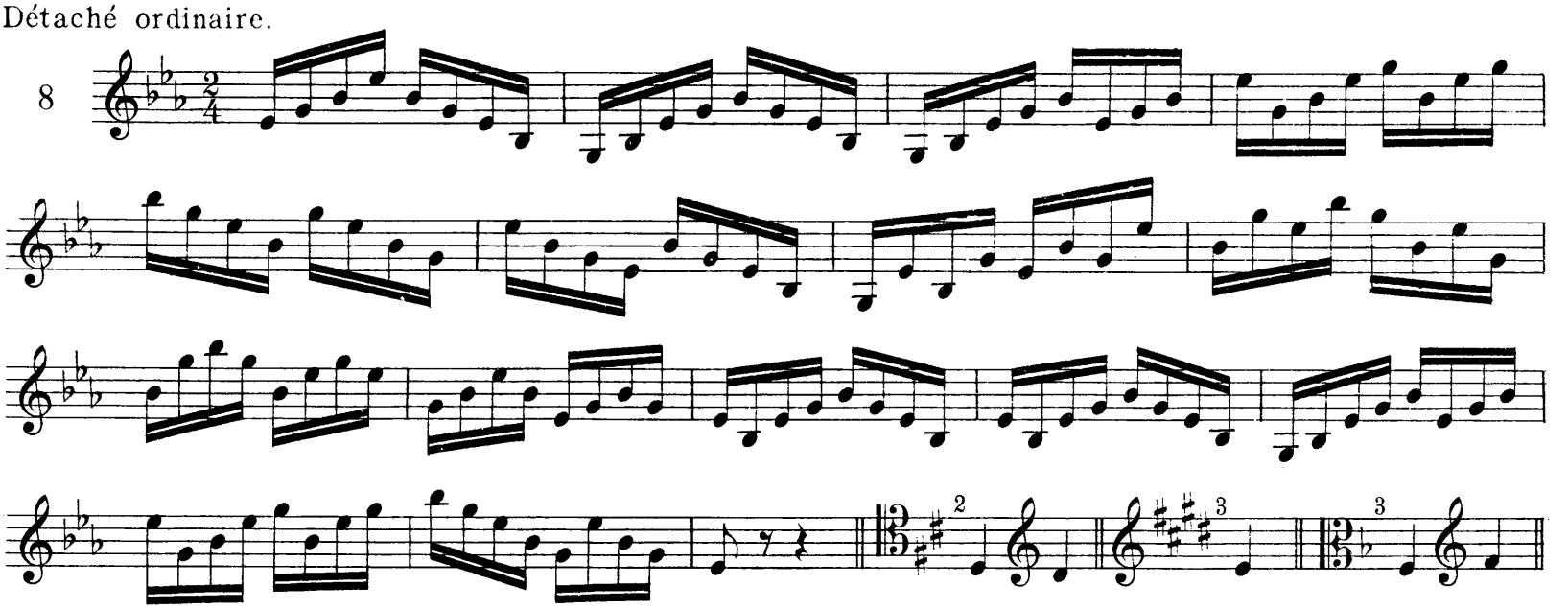
Détaché avec légèreté, encore moins sec.

7

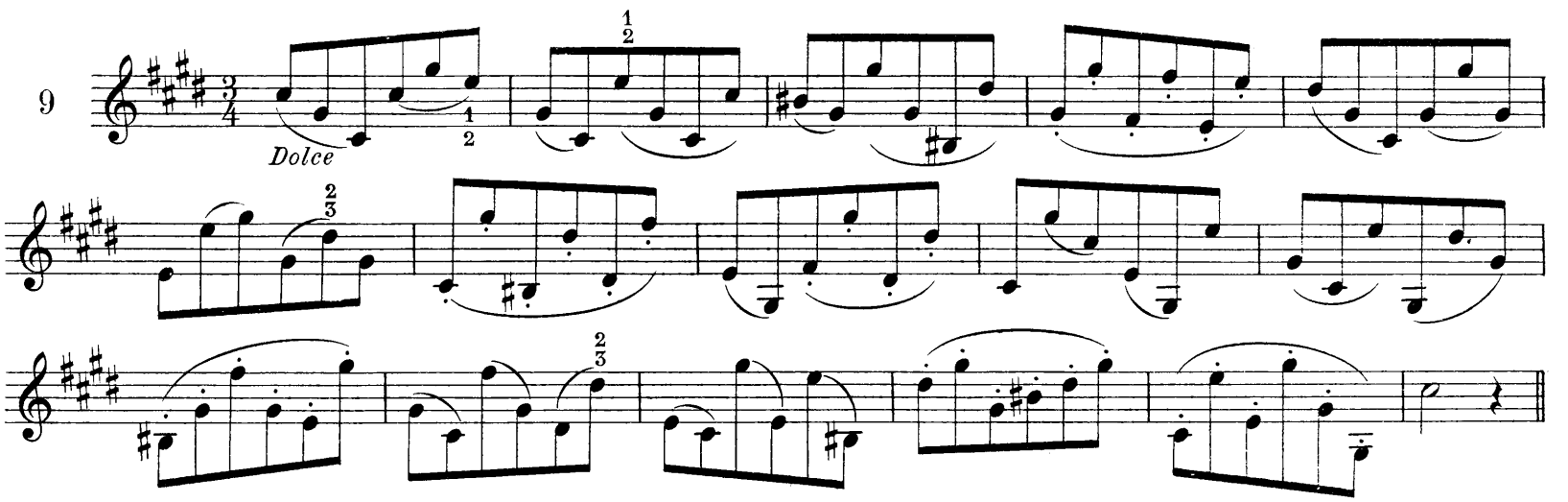


Détaché ordinaire.

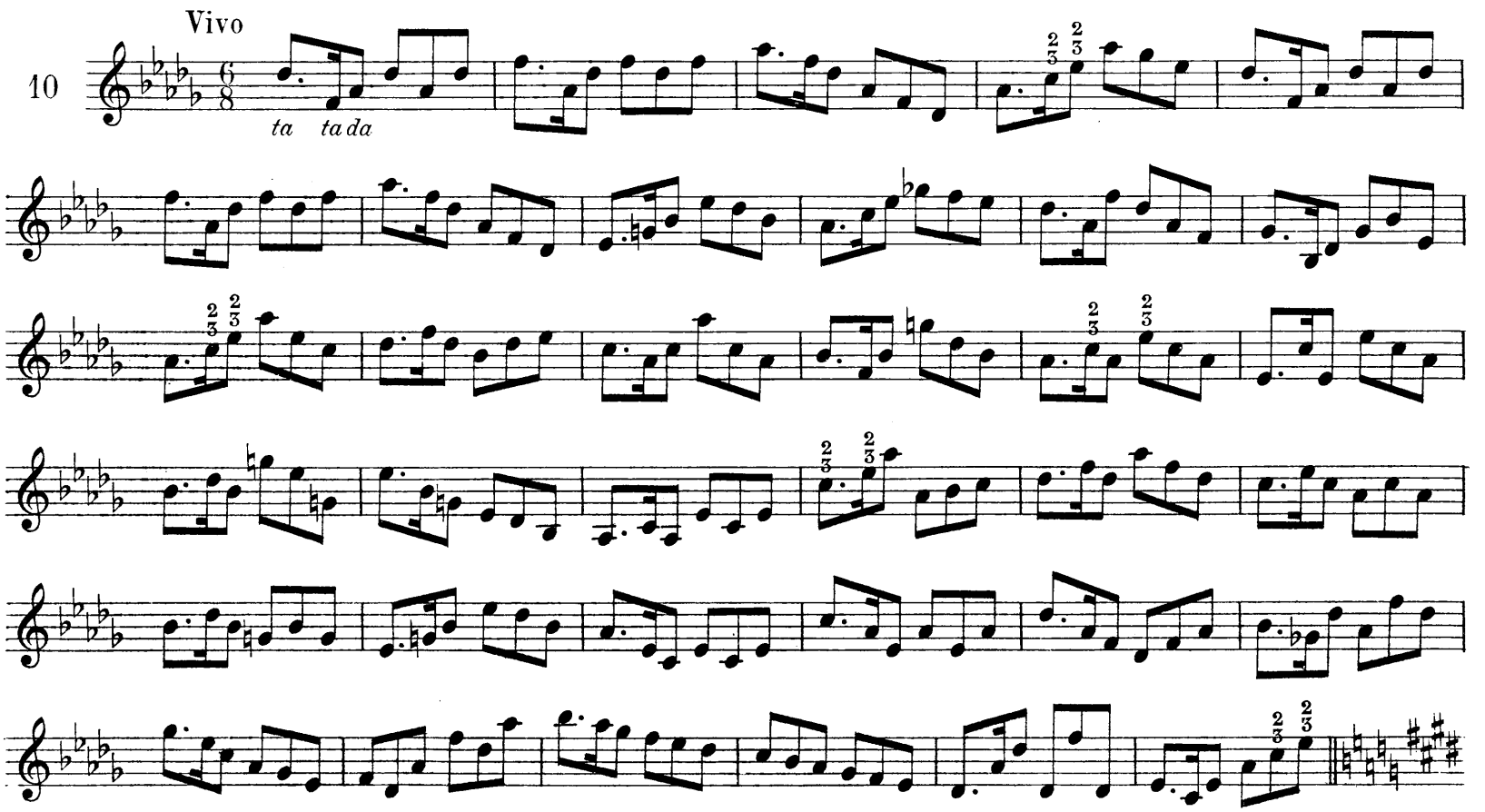
8

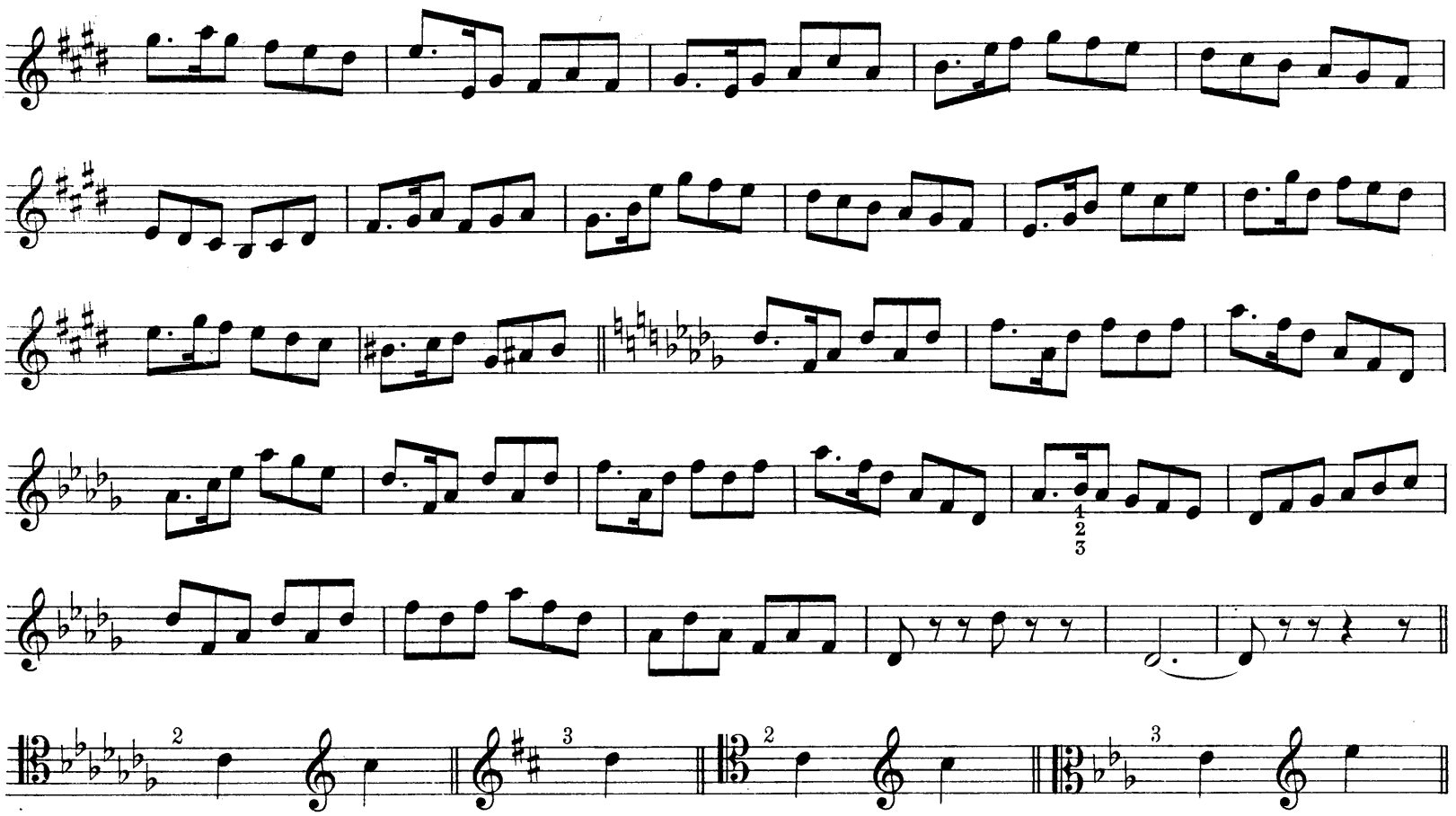


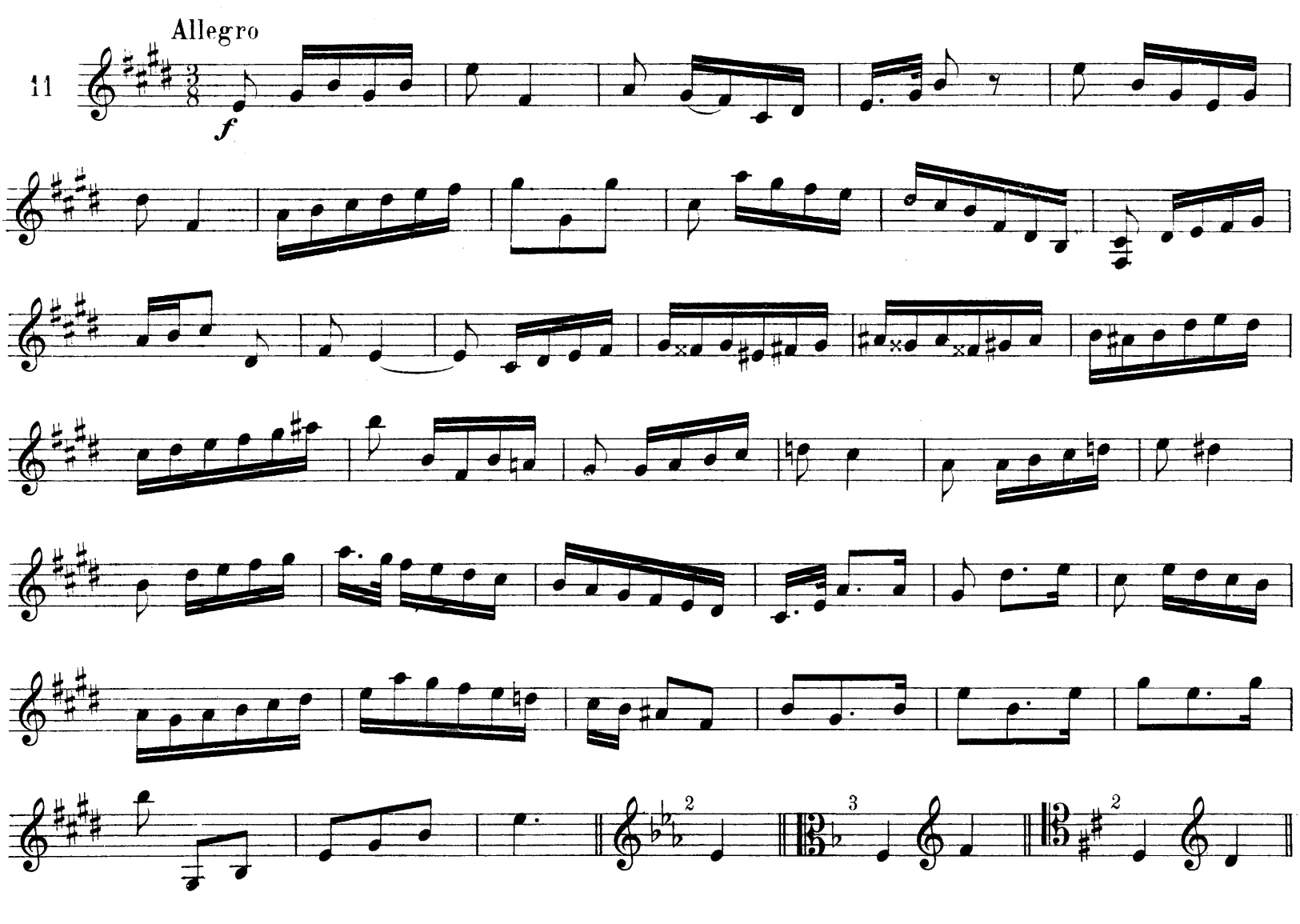
9




10






Allegro
11
f

Presto

12

*ta* *ta da*

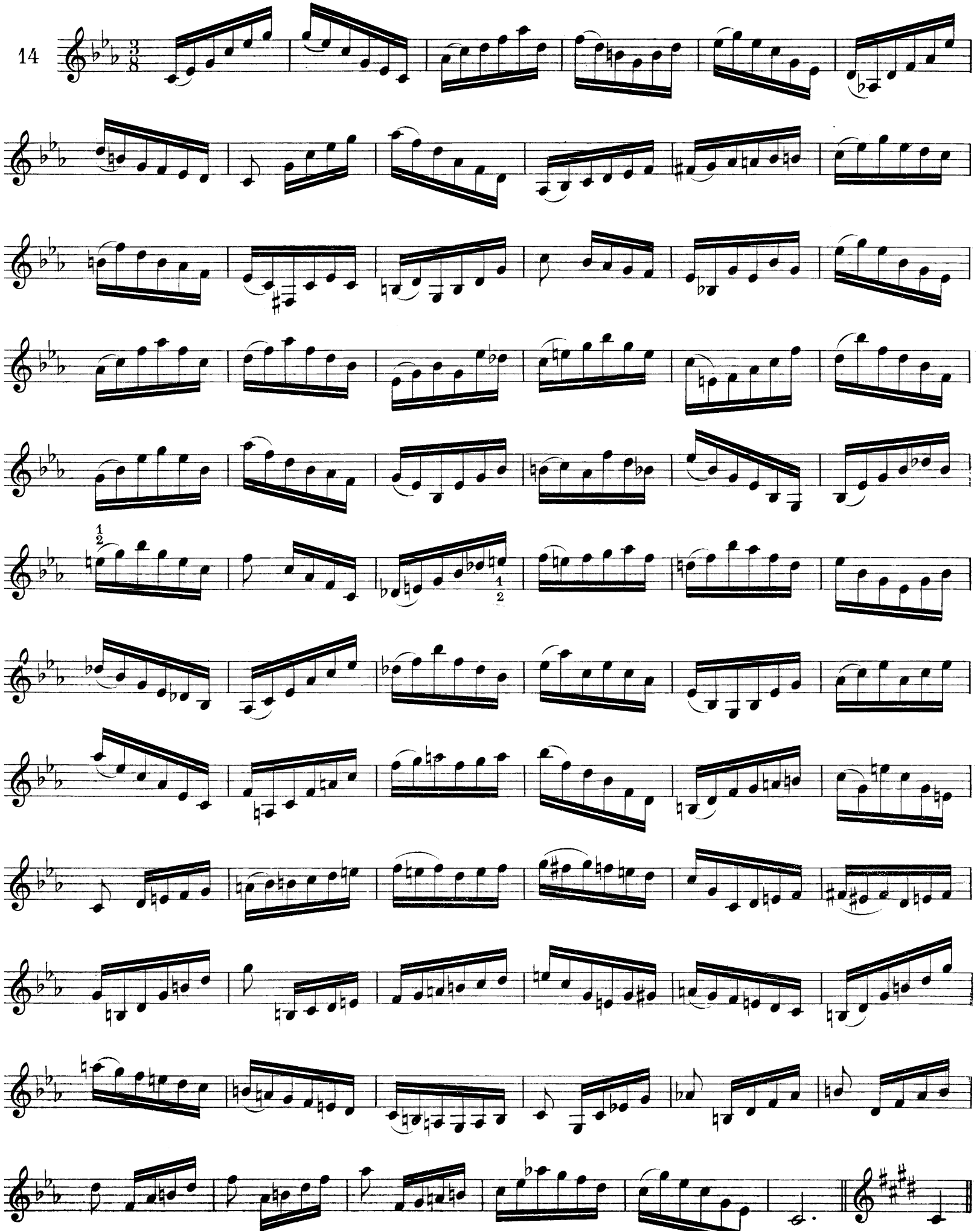
FIN

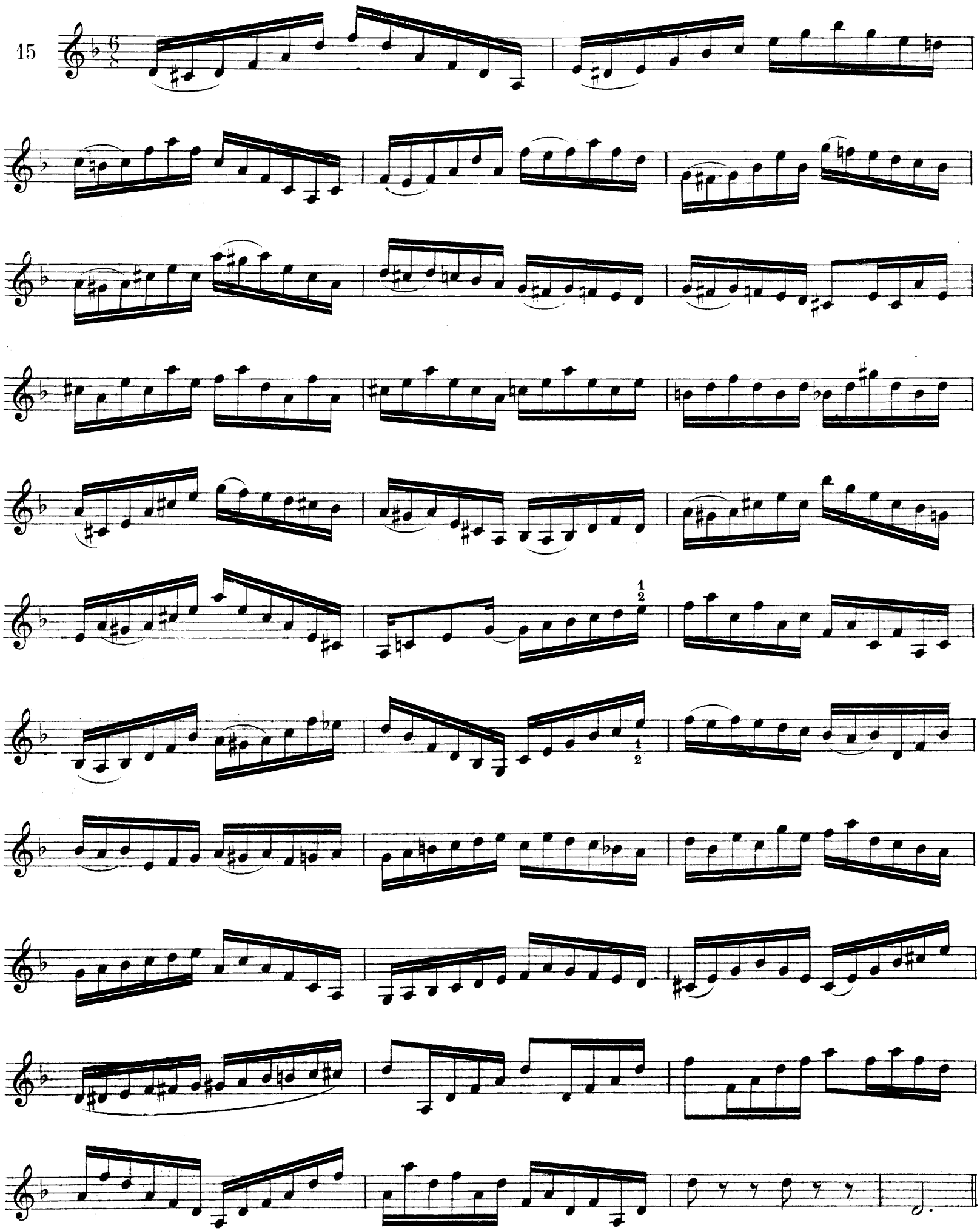
D. C.

## EXERCICE DE LECTURE

Moderato

13


14


15
1
2
1
2

# DÉTACHÉ DANS LE SON OU COUP DE LANGUE DANS LE SON

Poser le son avec douceur sur chaque note et les allonger les unes vers les autres tout en les séparant, mais le moins possible.

Andante

16

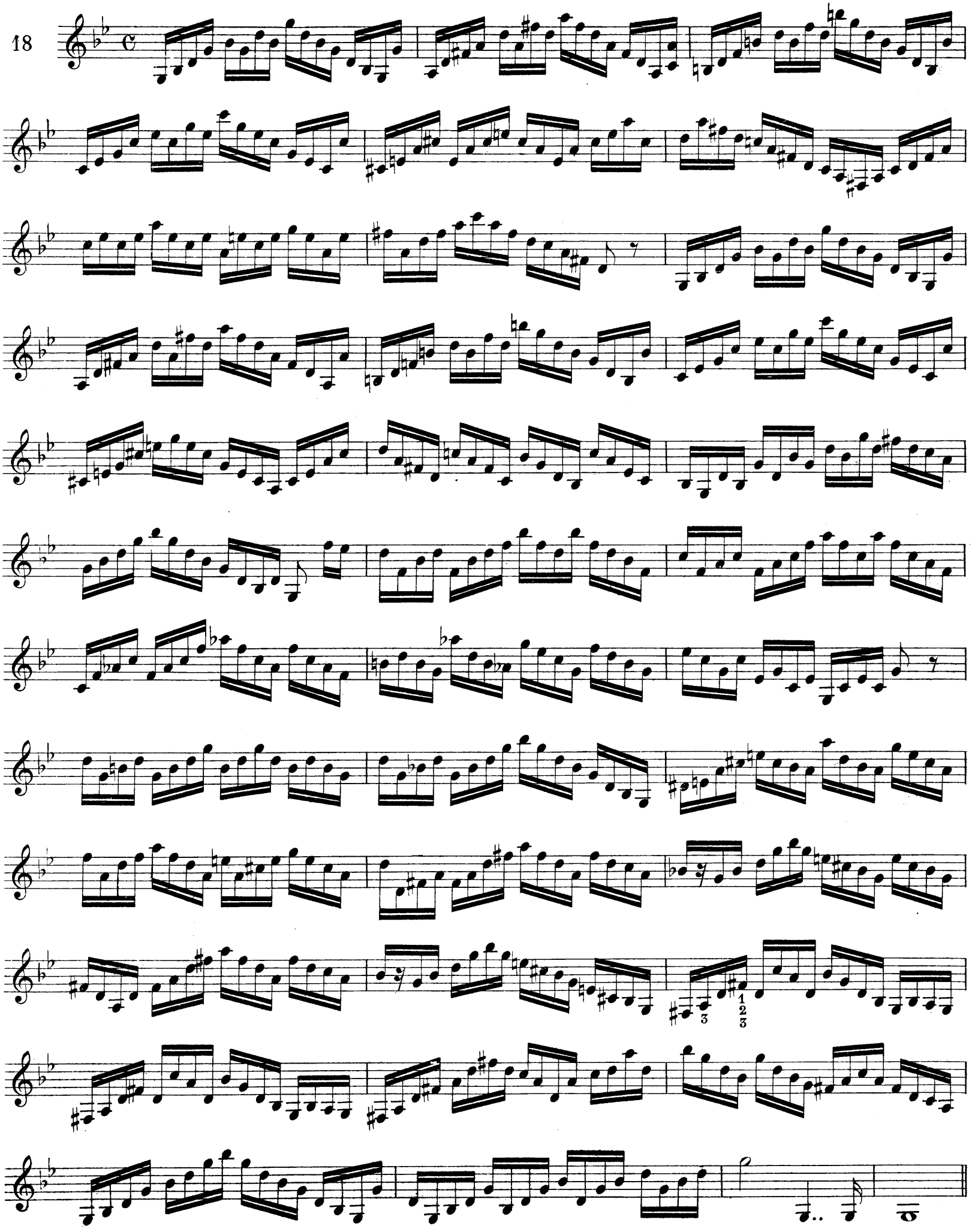
*Simili*

Avec légèreté.

17

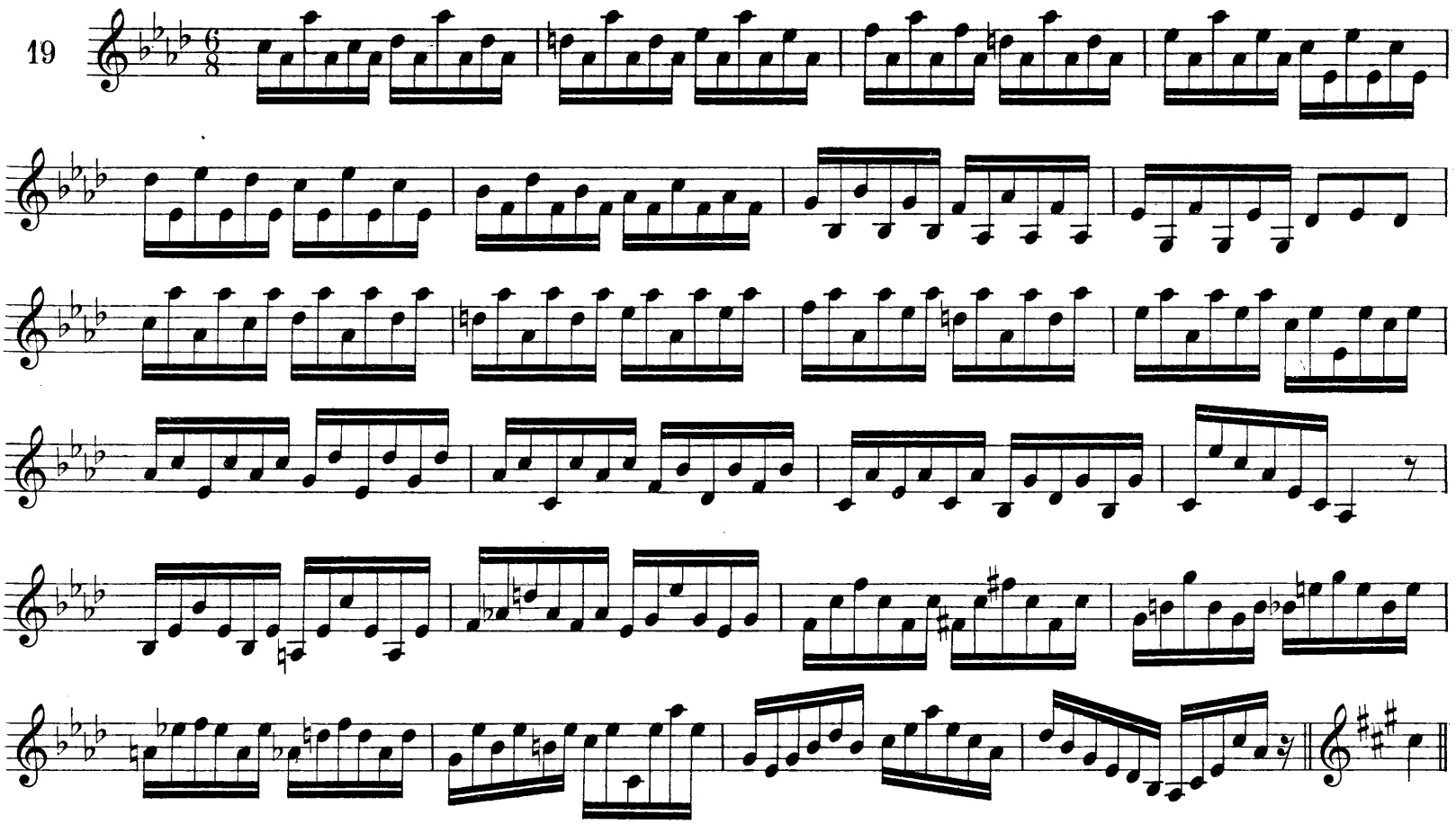
# DÉTACHÉ ORDINAIRE

18



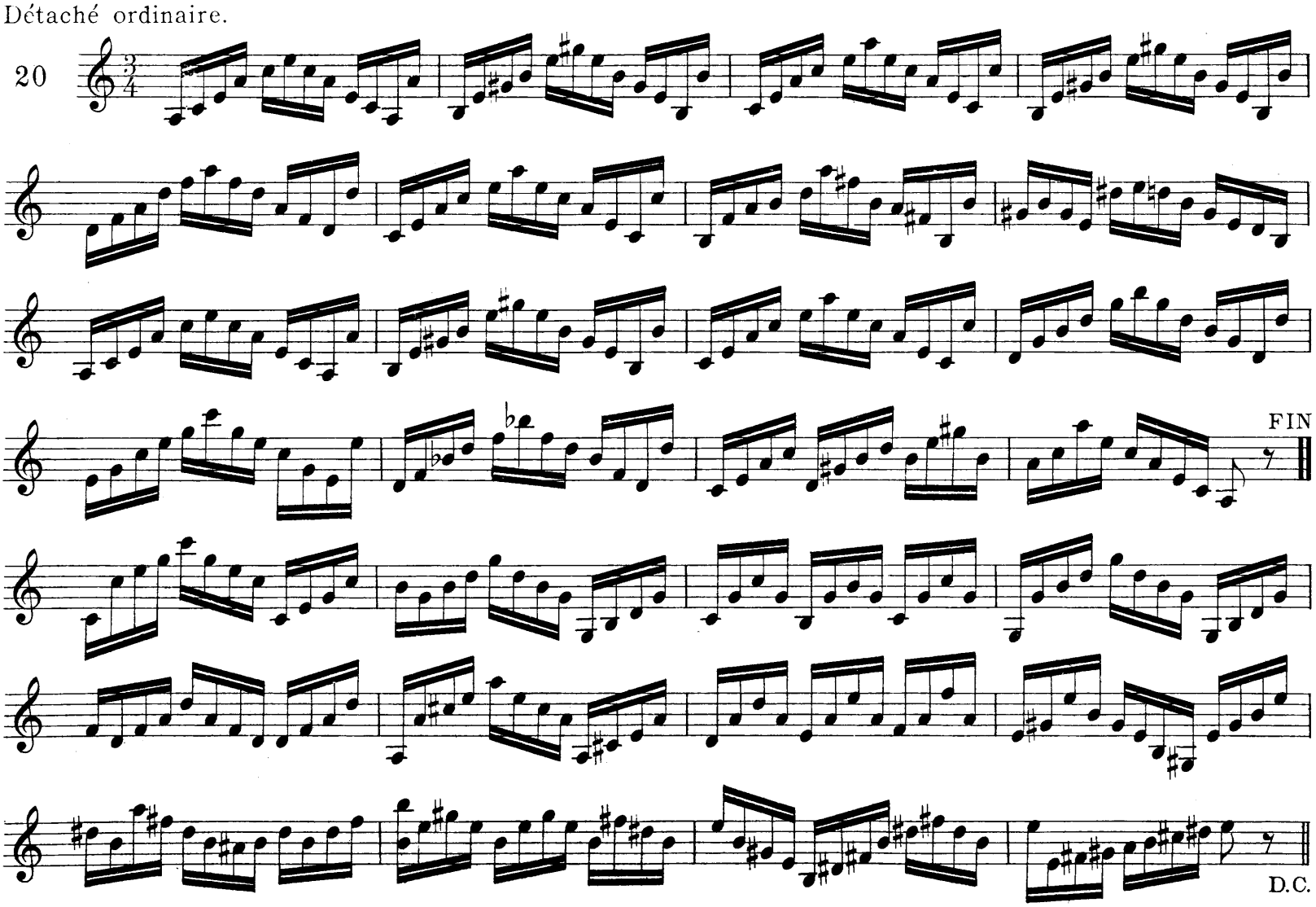
Bien attaqué mais sans sécheresse.

19



Détaché ordinaire.

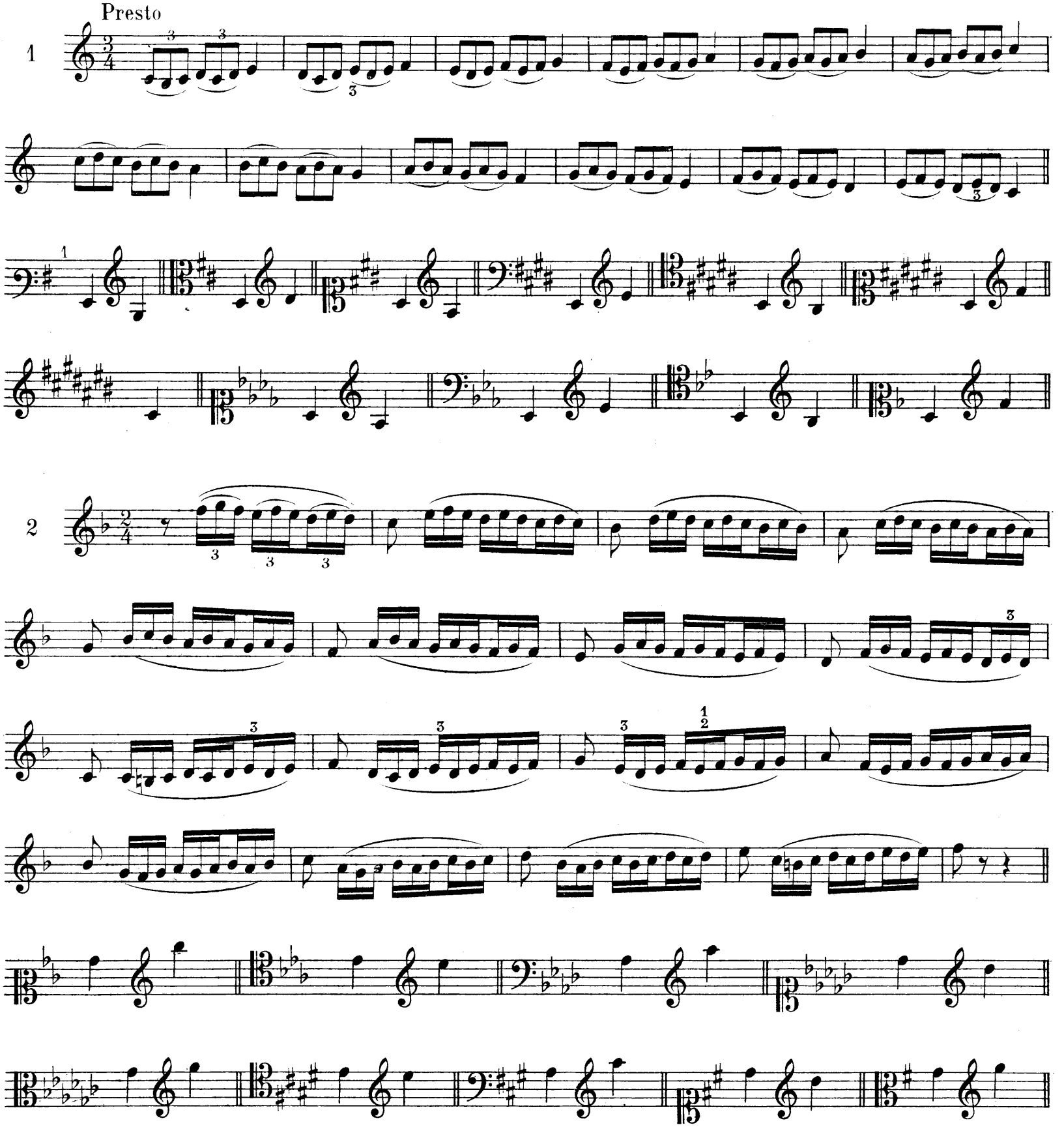
20

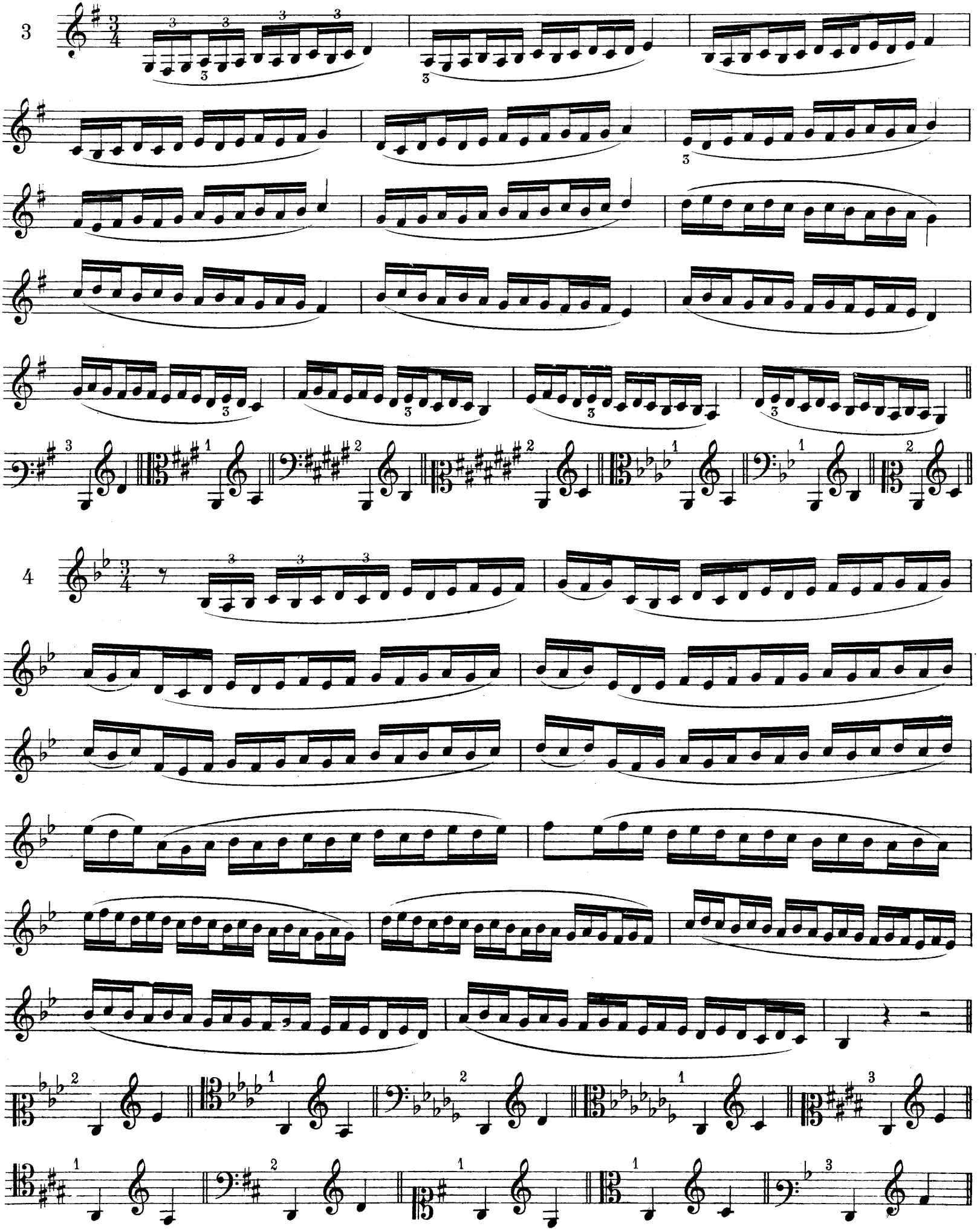


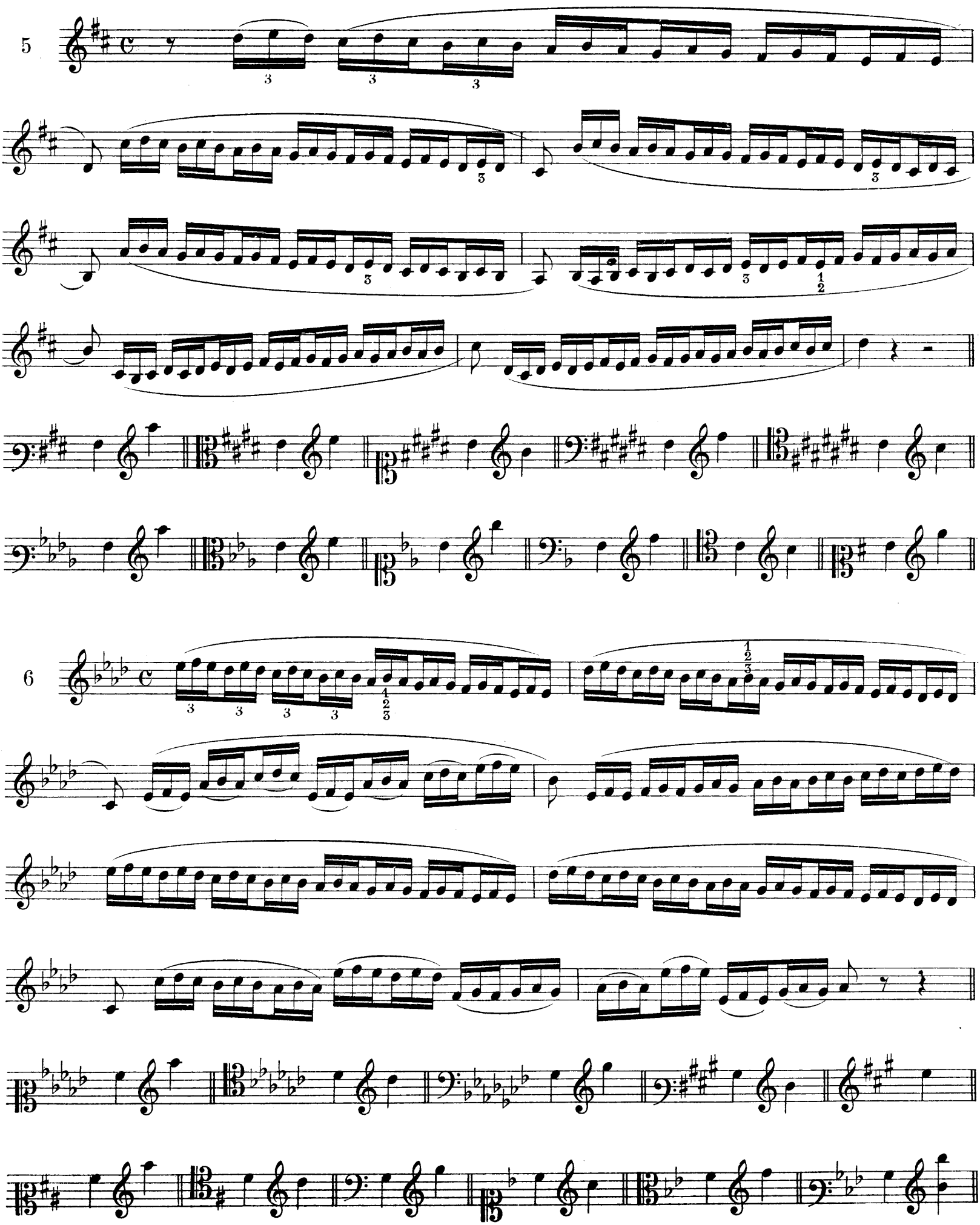
# EXERCICES DE VÉLOCITÉ ET DE DOIGTÉS

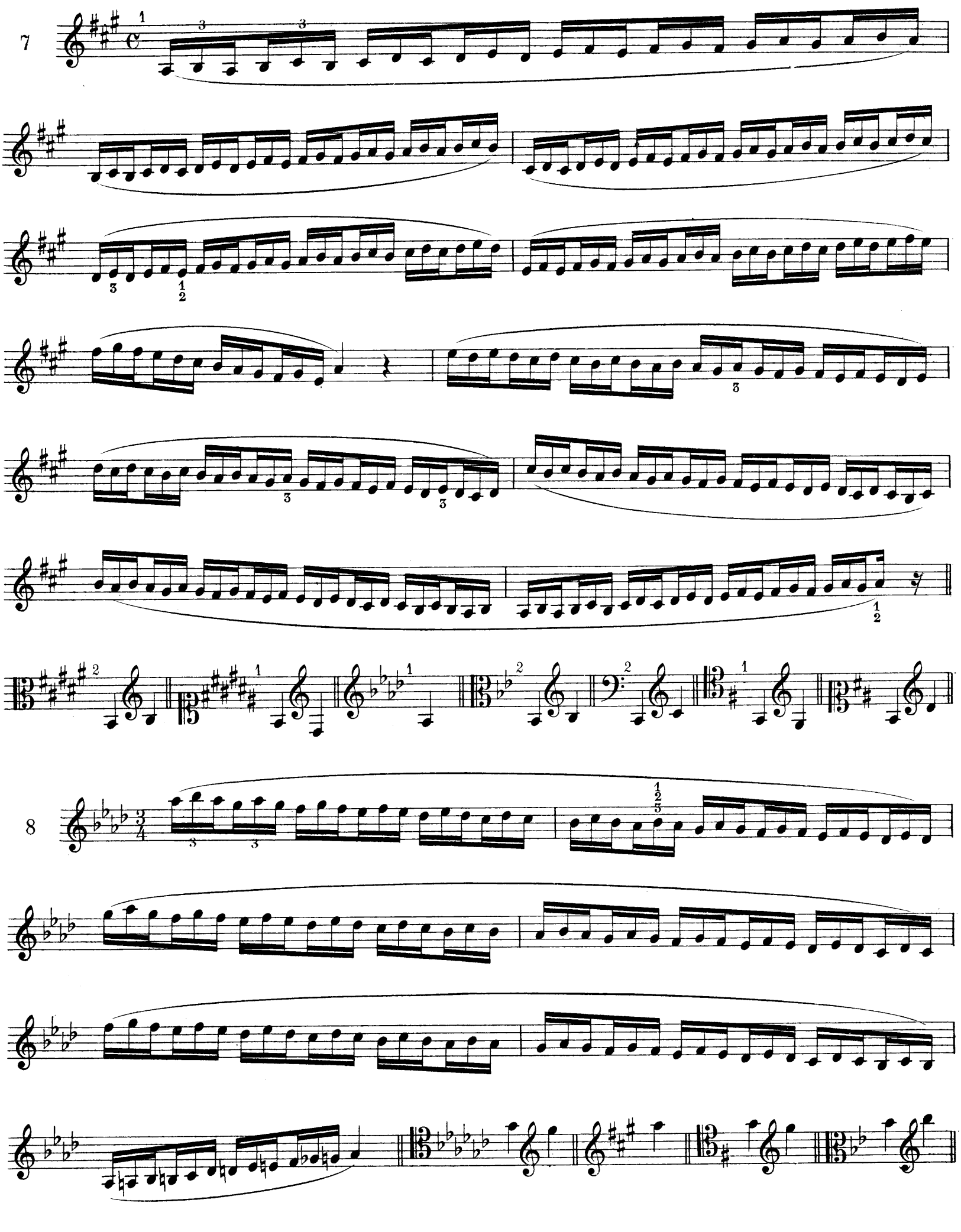
## TRIOLETS DIATONIQUES

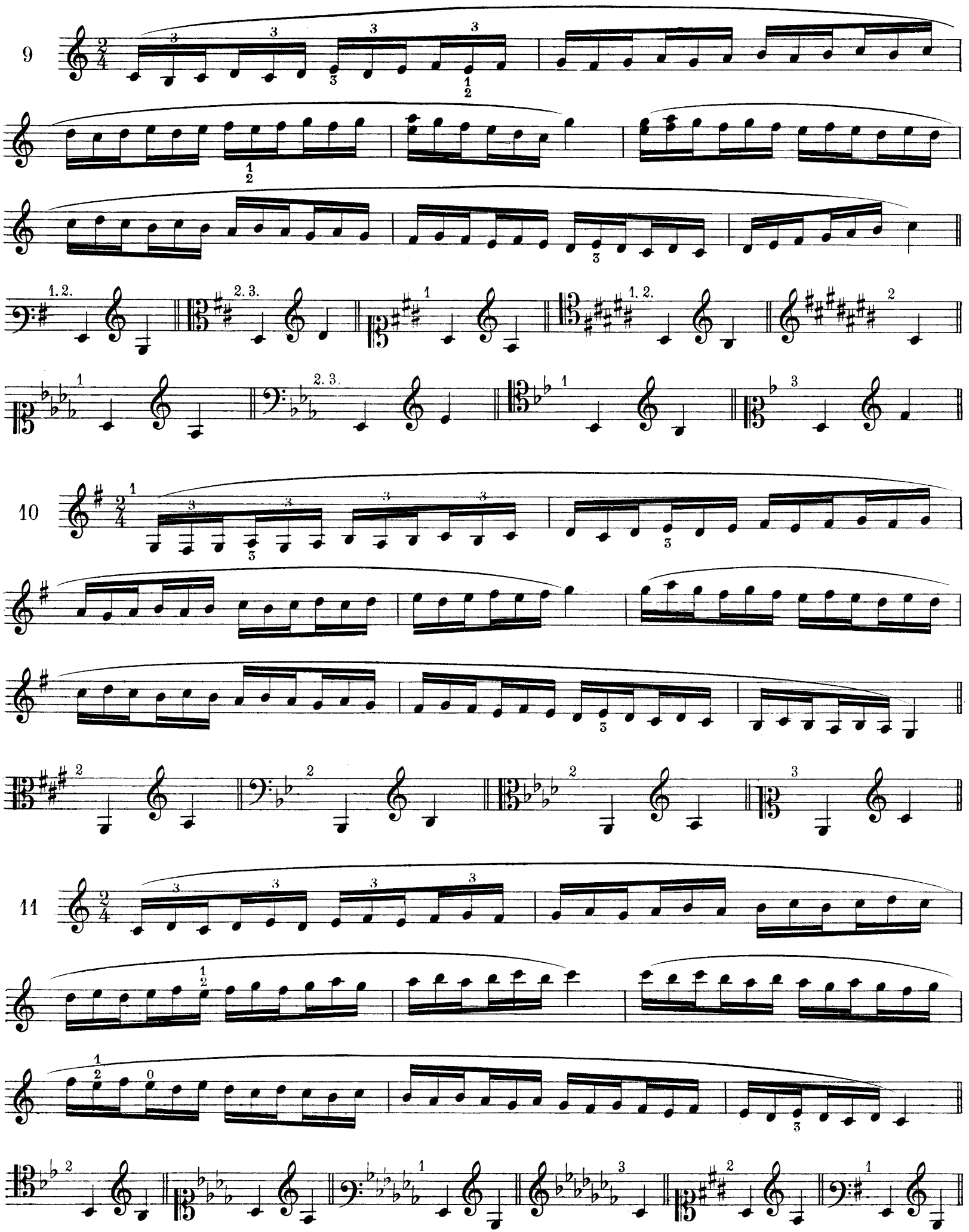
Commencer chaque numéro par un mouvement modéré avant de jouer presto.



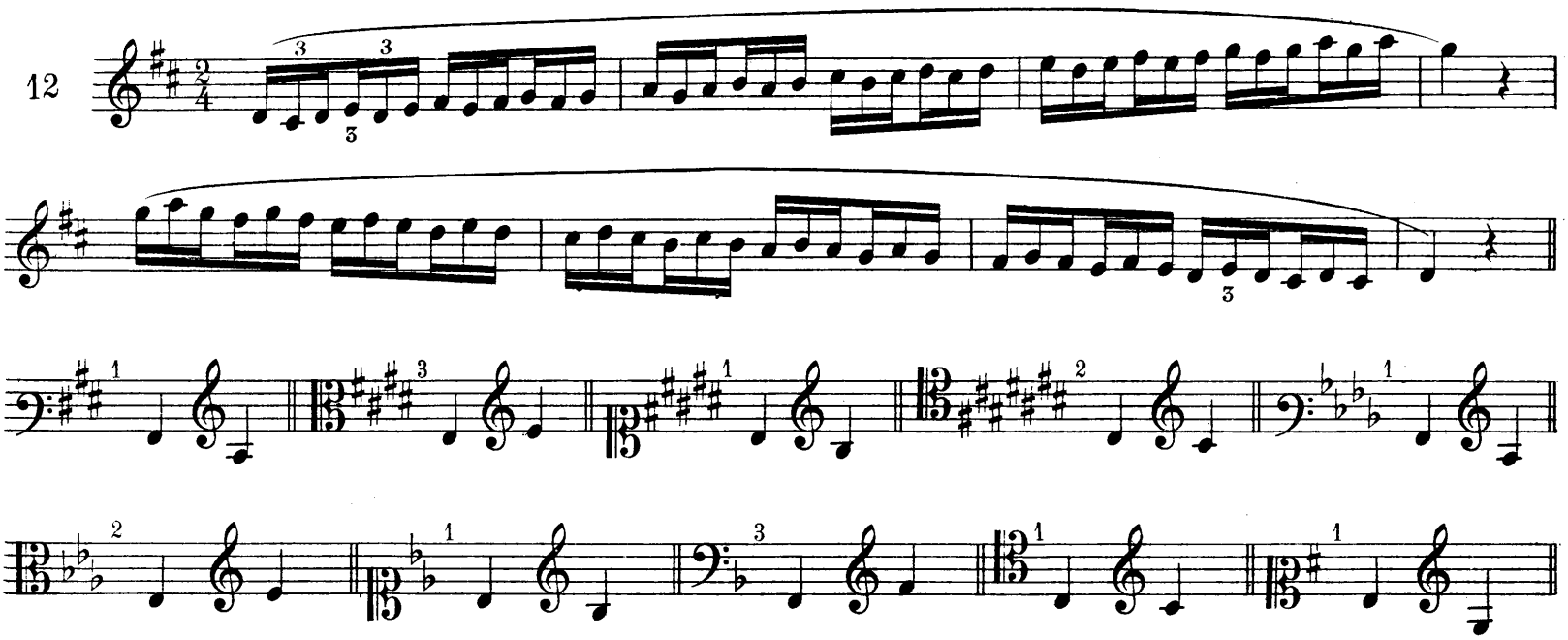








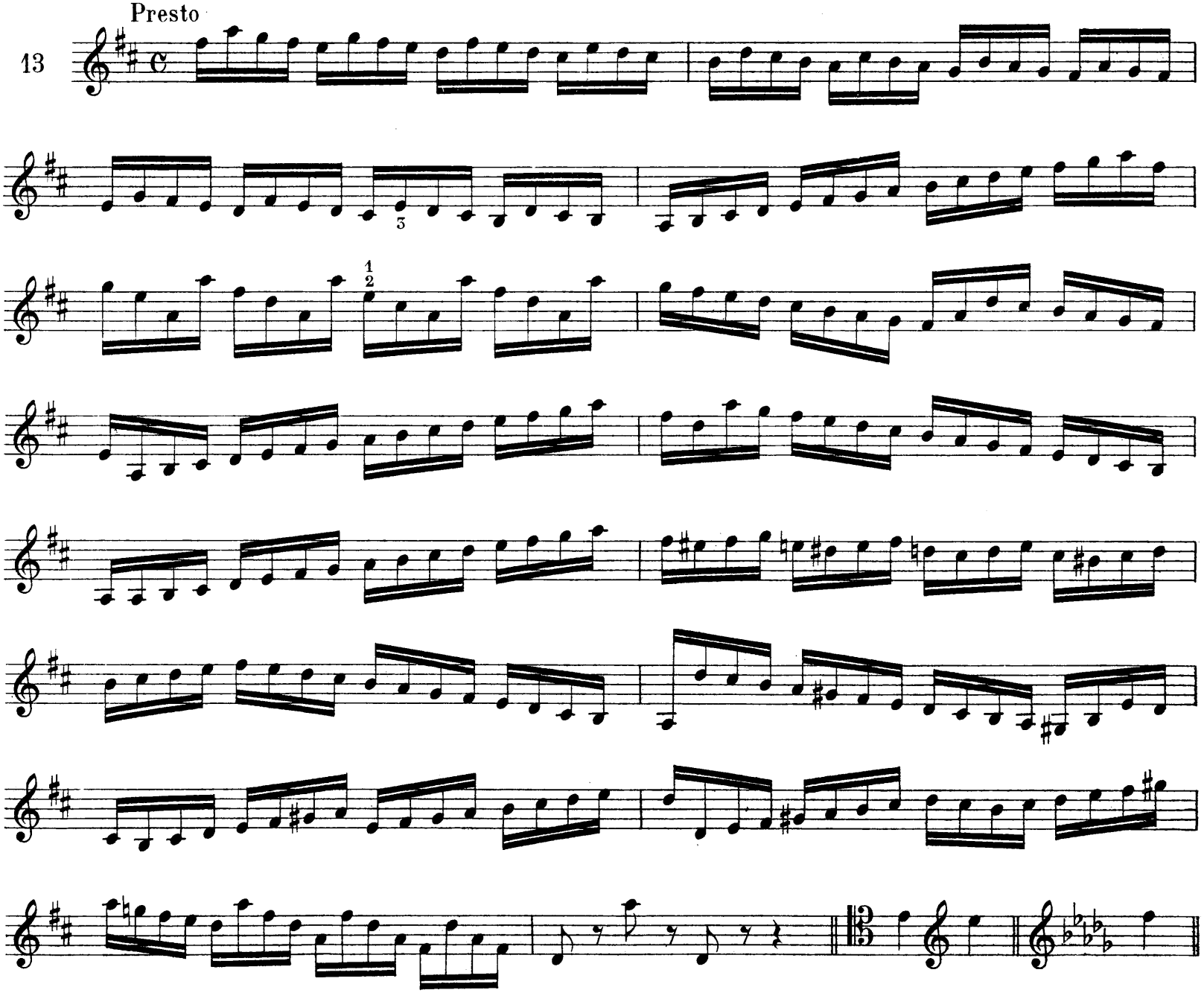
12



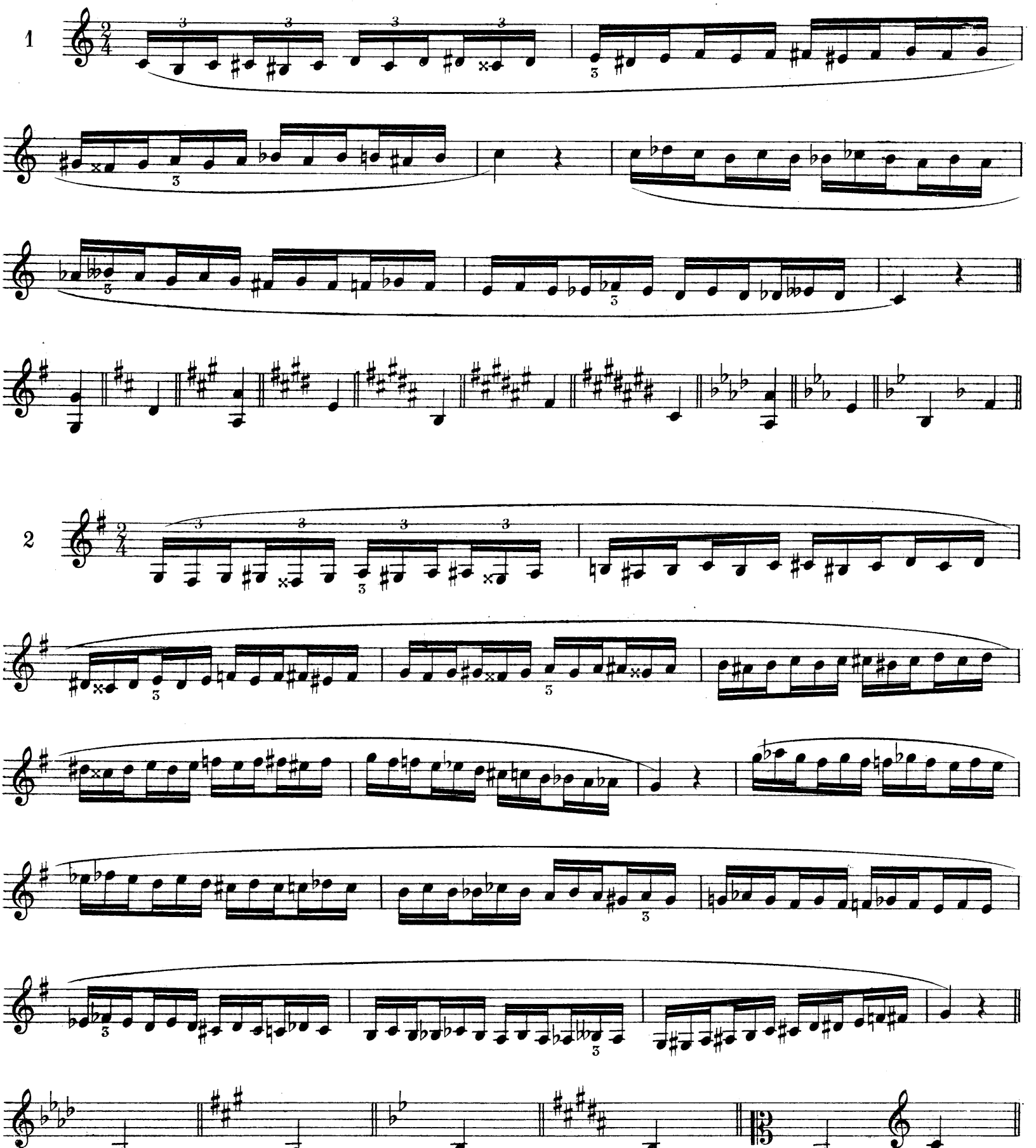
En coup de langue simple, pas trop sec.

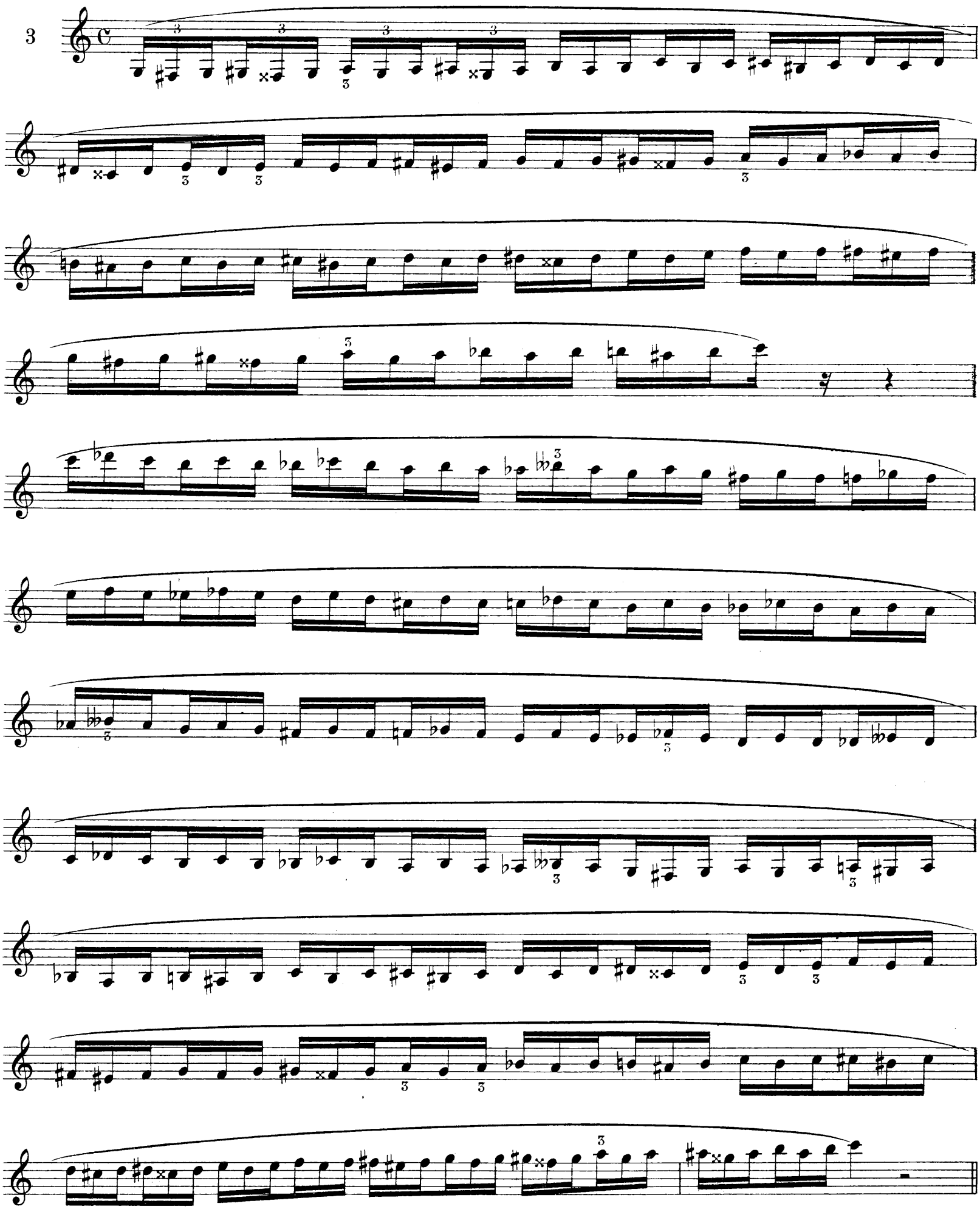
Presto

13



# TRIOLETS CHROMATIQUES LIÉS





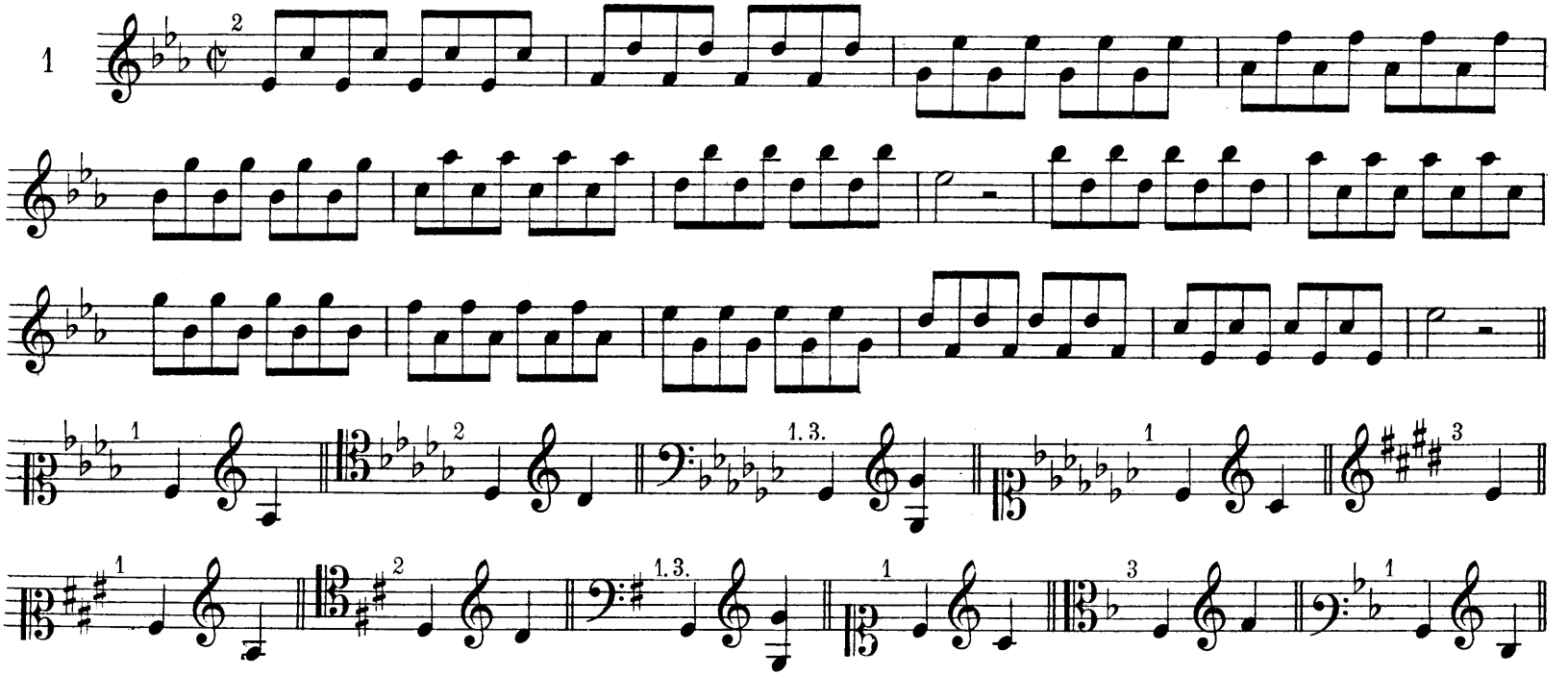
# ETUDE DES INTERVALLES

## PREMIÈRE SÉRIE

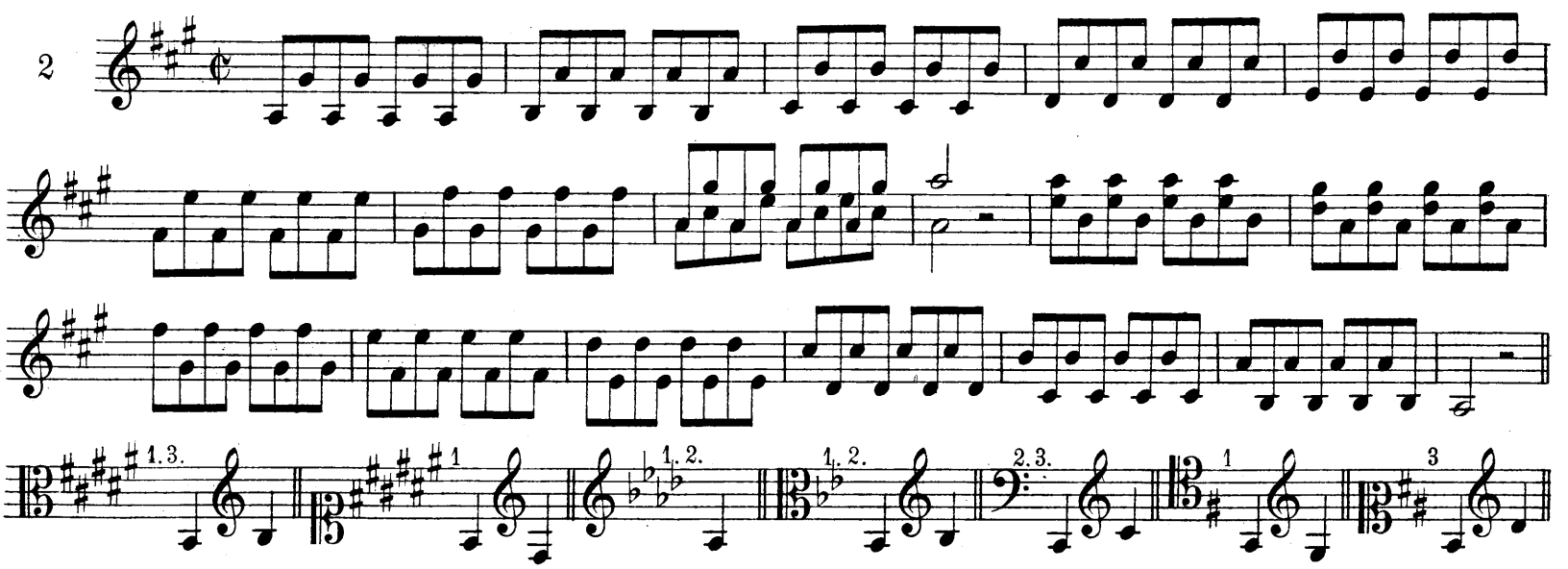
Commencer ces exercices par le mouvement lent et n'arriver à la vitesse que progressivement.
Veiller à ce que les notes aiguës soient égales aux autres en ampleur de son.

Moderato

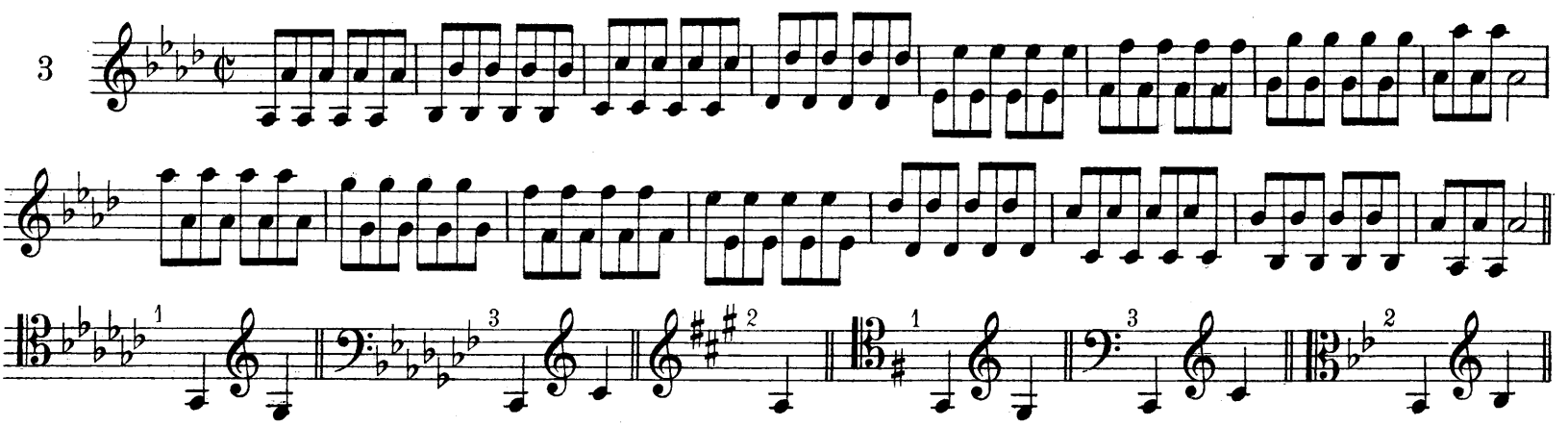
1

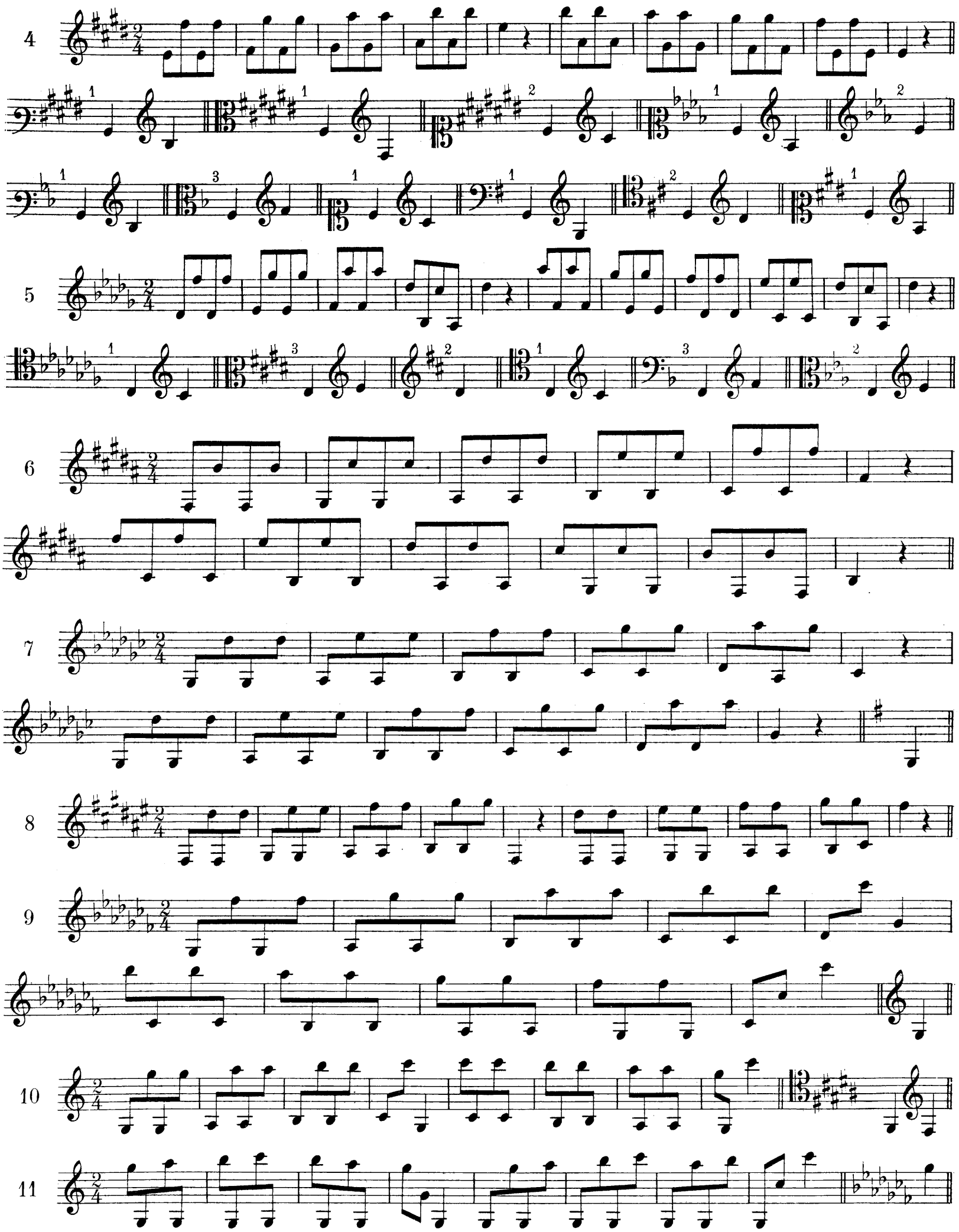


2

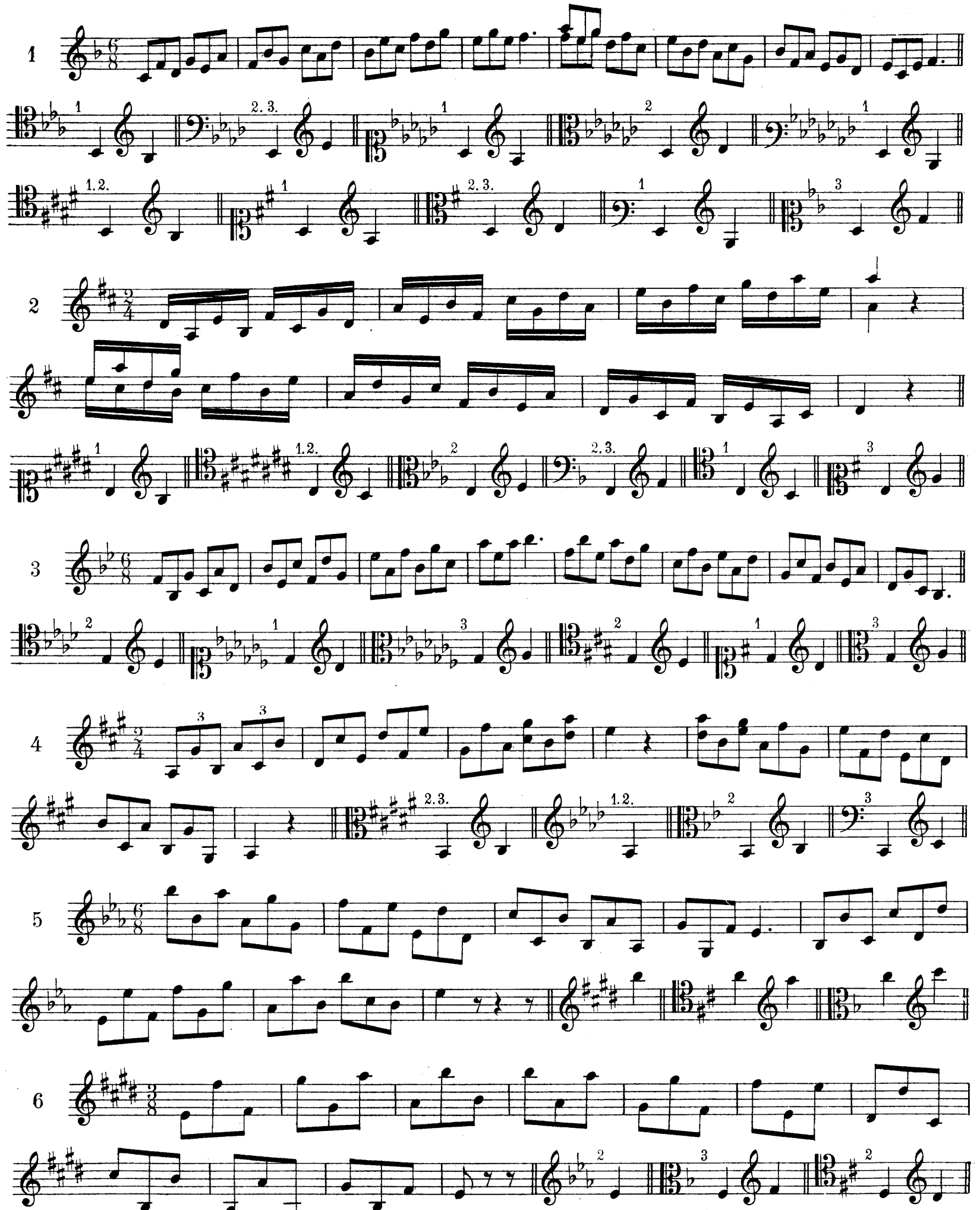


3

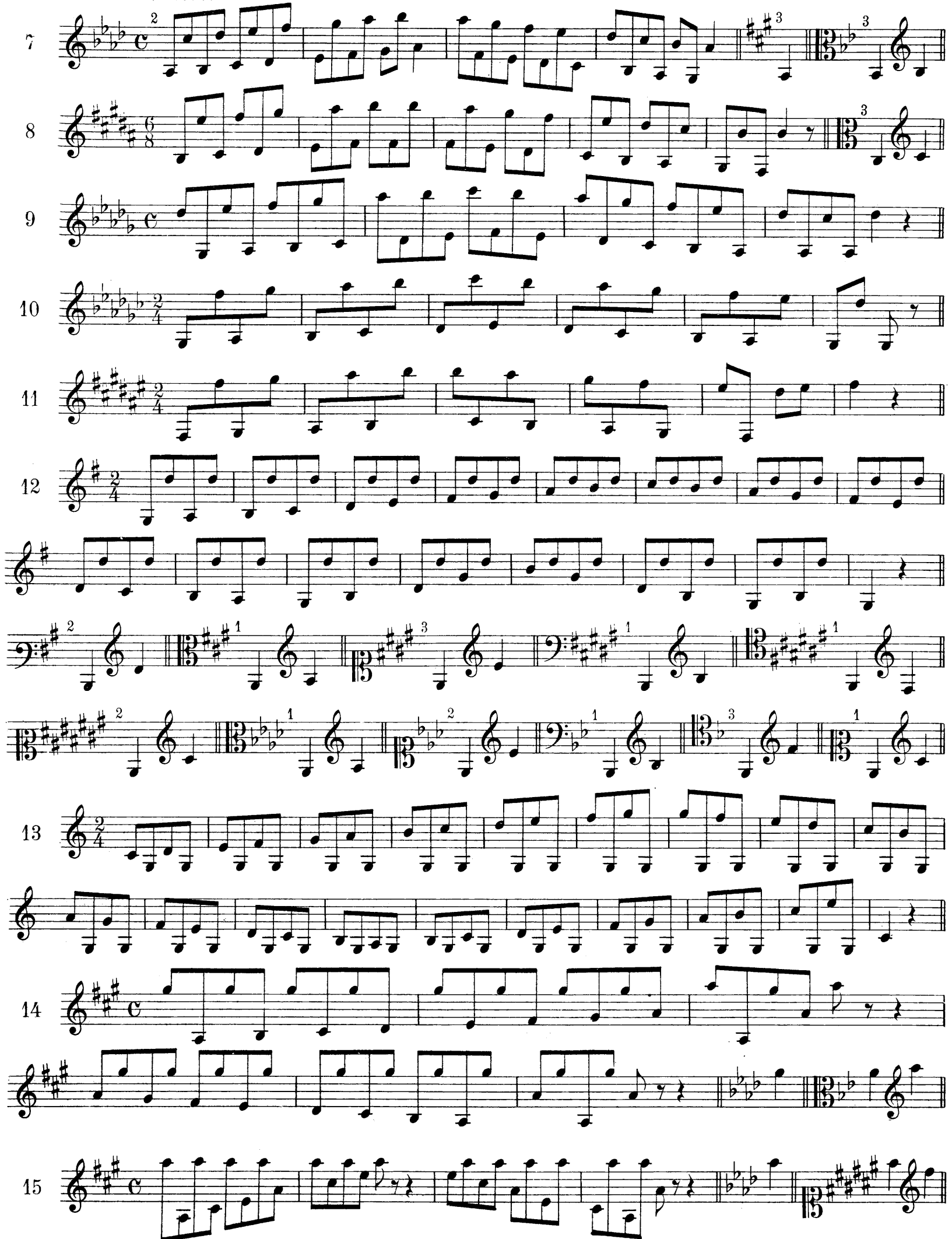




## DEUXIÈME SÉRIE

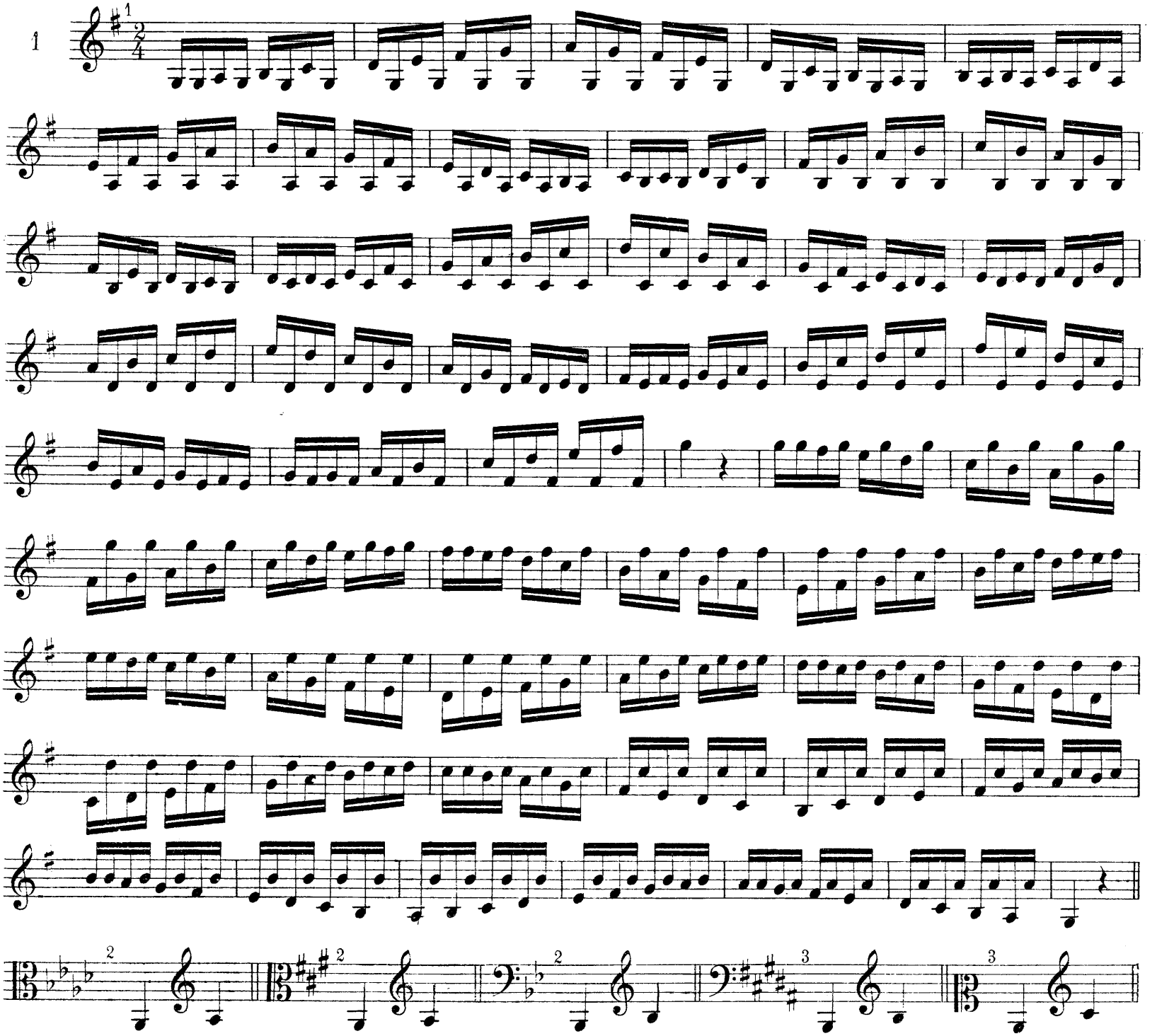


Lento et staccato



## TROISIÈME SÉRIE

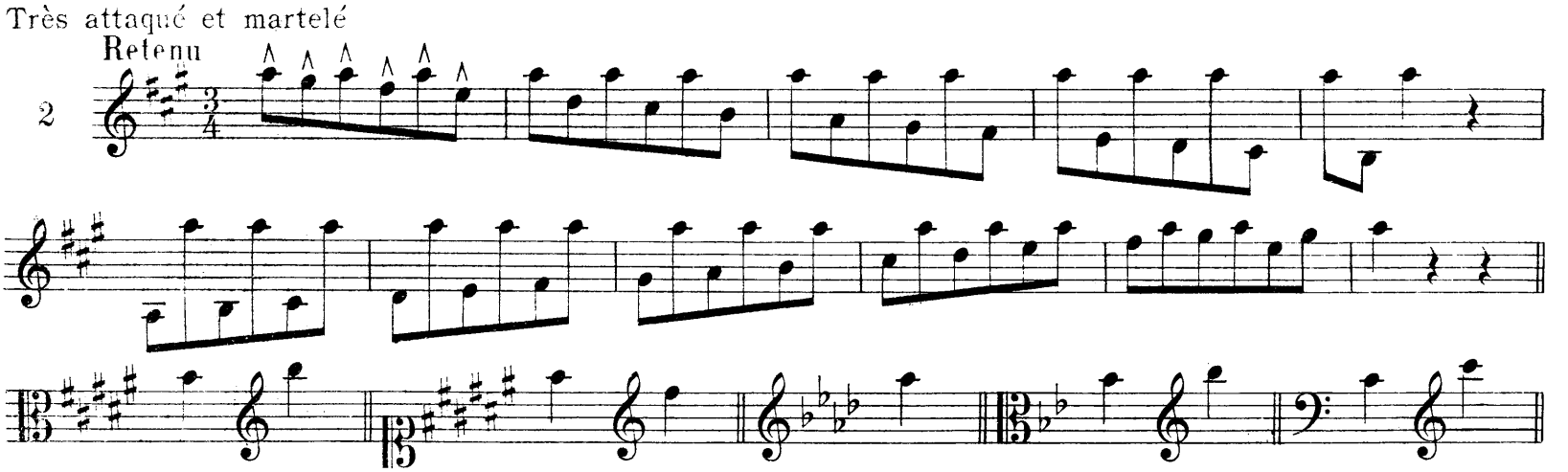
1

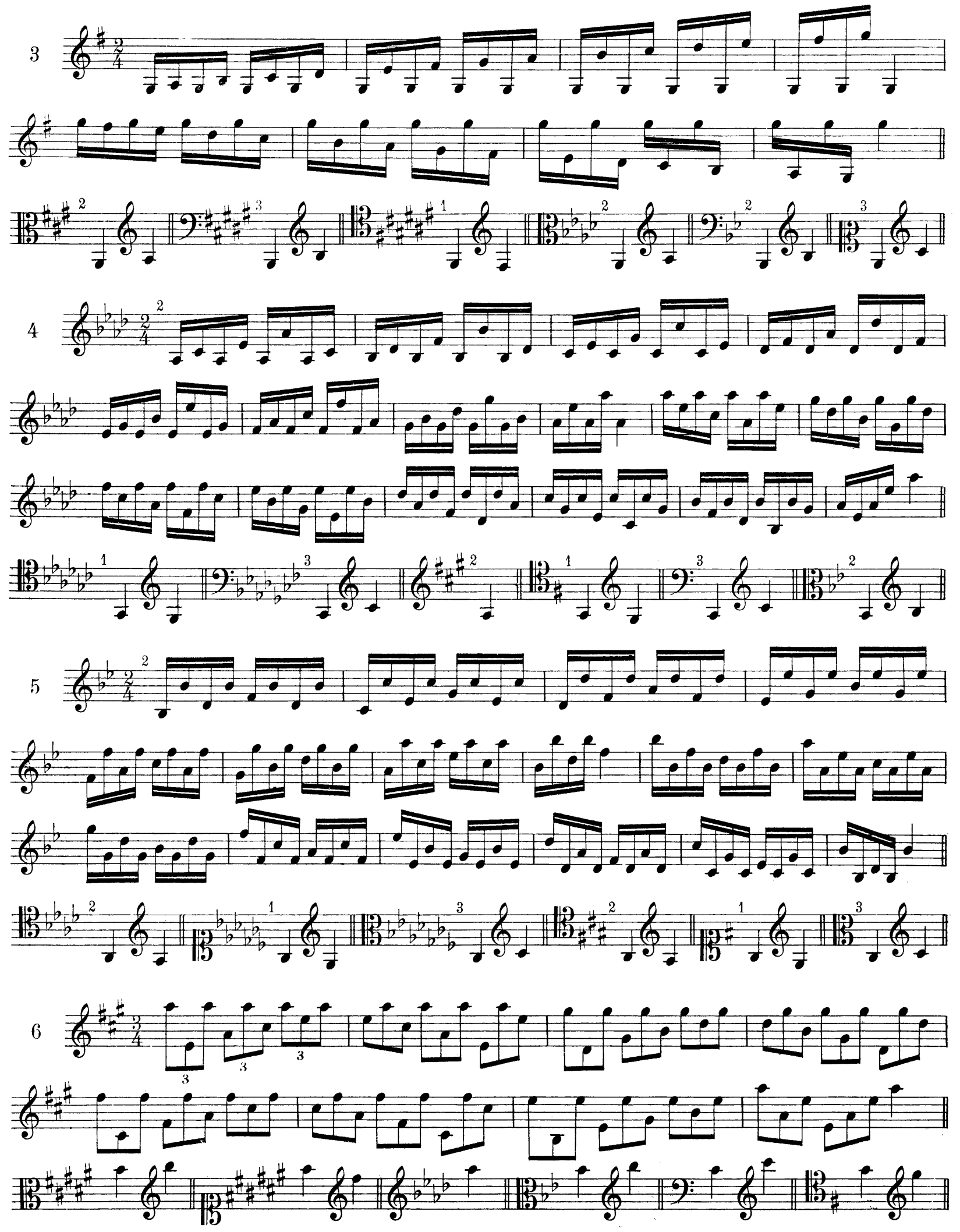


Très attaqué et martelé

Retenu

2

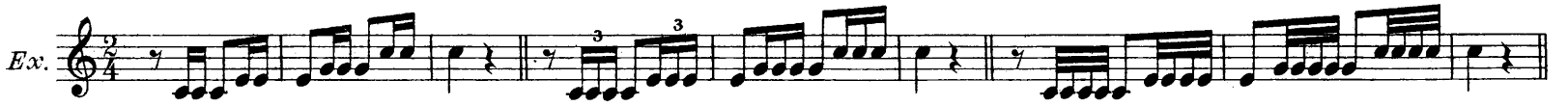




# COUP DE LANGUE COMPOSÉ

## binaire et ternaire

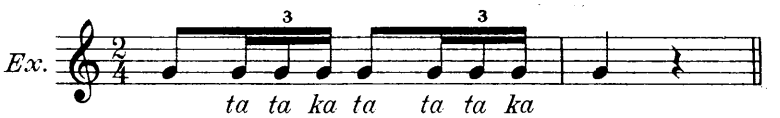
Ce genre d'articulation que l'on nommait autrefois *coup de langue de trompette* et qui n'était appliquée qu'aux groupes de trois, quatre ou cinq notes répétées:



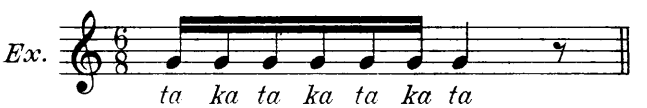

s'est appelé simplement *coup de langue* du jour où Arban l'a vulgarisé et développé en l'appliquant aux successions de notes diatoniques ou chromatiques.

Nous l'appellerons *coup de langue composé* par opposition au *coup de langue simple* pour lequel la prononciation *ta* est seule pratiquée. Le coup de langue binaire et le coup de langue ternaire ne sont, en réalité, qu'un seul et même coup de langue, formé de l'alternance des syllabes *ta* et *ka*. Son étude est devenue indispensable à tout professionnel trompettiste ou cornettiste. De nos jours, tous les genres de musique, depuis la plus légère jusqu'aux opéras, comportent des passages où l'emploi du *coup de langue composé* est obligatoire pour obtenir la vitesse voulue.

Le *coup de langue composé* est binaire ou ternaire selon le rythme de la notation, mais il peut être ternaire dans une mesure binaire,



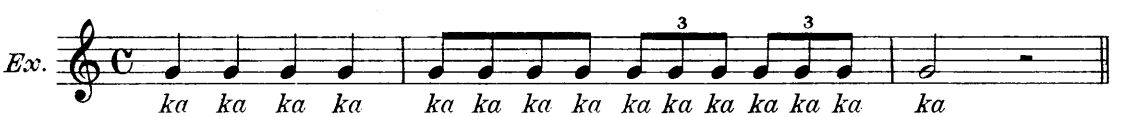

et binaire dans une mesure ternaire.




Bref, le coup de langue composé est binaire, mais l'on en fait un usage ternaire quand le rythme de la notation est ternaire.

La grande, la seule difficulté de ce coup de langue consiste donc à obtenir l'égalité dans l'alternance des syllabes *ta* et *ka*, de manière qu'on puisse les confondre et donner l'illusion du *coup de langue simple* rapide et souple.

Pour arriver à ce résultat, nous commençons par nous exercer sur la syllabe *ka* répétée




en nous appliquant à ce qu'elle donne l'impression de la syllabe *ta*, en allongeant les sons et les soudant pour ainsi dire les uns aux autres. Ensuite, et sans attendre que le résultat soit tout-à-fait satisfaisant, (car on doit continuer cet exercice concurremment avec la première série des numéros) nous faisons alterner le *ka* avec le *ta* en mettant le même soin à imiter le coup de langue simple auquel on doit souvent le comparer. A cet effet, on exécute une série de notes en employant tour à tour le coup de langue simple et le coup de langue composé.

Il est préférable de commencer l'étude du coup de langue composé par le coup de langue binaire. On doit s'appliquer, alors qu'on le travaille lentement, c'est-à-dire pendant la première période, à bien lier les sons entr'eux, comme s'il s'agissait d'un seul son long, interrompu à peine par les émissions successives. De cette manière on obtient, en même temps, l'égalité et la vélocité.

Une fois ce résultat acquis, l'étude du coup de langue ternaire n'est plus qu'une affaire de quelques jours; le temps d'habituer la langue et l'esprit au roulement ternaire. On continue dès lors à entretenir et à perfectionner le coup de langue composé dans ses deux rythmes.

Sur la Trompette et le Cornet, le *Staccato,* nom donné inexactement au coup de langue composé, est toujours suffisant dès qu'il y a égalité et netteté dans les successions de notes par degrés conjoints produites par l'action de la langue, c'est-à-dire non liées. Il n'en est pas de même du genre arpégé qui nécessite souvent plus de détaché pour assurer la précision et la netteté.

Nous ne devons pas, en tout et pour tout, comparer la Trompette aux autres instruments ou à la voix humaine, quoique dans beaucoup de cas les principes soient les mêmes.

Il est certain que les émissions souples et douces se font plus difficilement sur la Trompette que sur la Flûte ou le Violon ou même le Cor, d'où la nécessité de procéder quelquefois différemment. Nous répétons donc que, en général, on doit s'appliquer, dans l'étude du *coup de langue composé,* à souder les sons les uns aux autres et à ce que les émissions successives ne soient pas trop dures, de manière à n'interrompre chaque note qu'au moment de l'émission de la note suivante. Supposer, pour cela, un ruban sur lequel on frappe avec légèreté des coups successifs par distance avec l'intention de ne pas le rompre. C'est une manière de *coup de langue dans le son.*

Ainsi la langue agit avec plus de souplesse et de légèreté que si l'on alterne les silences avec les sons.

Si chaque note est séparée de la note suivante par un silence, elle exige une nouvelle formation du son d'où résulte la lourdeur et la dureté. Tandis que le son étant, pour ainsi dire, ininterrompu, le temps du silence est économisé, ce dont bénéficient la vélocité et la légèreté.

Ce raisonnement ne serait peut être pas compris de ceux étrangers à l'instrument ni même de ceux insuffisamment avancés dans l'art, mais les trompettistes et les cornettistes expérimentés sont certainement de cet avis.

Le *staccato* doit cependant être étudié aussi, mais seulement après que l'égalité parfaite est obtenue.

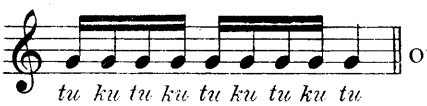
## Définitions du coup de langue composé, par les principaux auteurs

DAUVERNÉ. *Méthode de Trompette.* « Si l'on prononce dans l'embouchure, et sans intervalle, la série polysylla-« bique *tu tu gu du,* ou celle-ci, *tu tu gu du tu gu du* on fait ainsi le double *coup de langue,* vulgairement appelé « *coup de langue de Trompette.* Les articulations de ce genre sont, en effet, particulières à la *Trompette* et se « résument en trois espèces constituées par les trois polysyllabes sus-énoncés ».

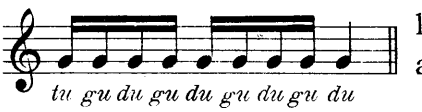
ARBAN. *Méthode de Cornet à pistons.* « Voici le mécanisme du *staccato ternaire.* En prononçant les syllabes « *tu tu,* la langue se place contre les dents de la mâchoire supérieure et, en se retirant, produit les deux « premiers coups. La langue doit alors remonter au fond de la bouche et obstruer le gosier en se gonflant « par l'effet de la prononciation de la syllabe *ku* qui, en laissant pénétrer la colonne d'air dans l'embouchure, « détermine le troisième coup. Grâce à cette articulation, il n'y a plus de traits difficiles, on peut arriver à « jouer aussi facilement que le fait la Flûte; mais il faut pour cela, une prononciation d'une grande pureté. « L'expérience m'a démontré que pour obtenir un *staccato* vraiment perlé, il faut prononcer les syllabes *tu tu*

«*ku tu tu ku tu* comme il vient d'être indiqué et non pas les syllabes *du du gu du du gu du;* ces dernières «vont plus vite, il est vrai, mais au lieu de détacher, elles produisent un *coup de langue* dans le son».

FORESTIER. *Méthode de Cornet à pistons.* «On peut obtenir le coup de langue précité de deux manières; «soit en substituant la syllabe *ku* à *tu,* soit, lorsque l'on veut le produire avec plus de douceur, en prononçant *gu* et *du.* Ce mouvement alternatif de deux articulations différentes empêche la langue de s'embrouiller et permet de passer avec une rapidité extrême, des traits que l'on ne pourrait rendre avec le «piqué ordinaire sans lourdeur et sans confusion. Pour exécuter le *double coup de langue* ou *coup de langue «binaire,* on prononcera

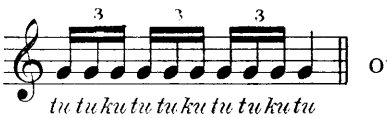



ou

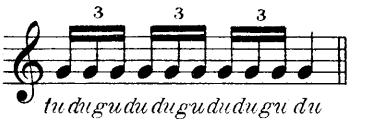



lorsque l'on veut le rendre avec douceur.

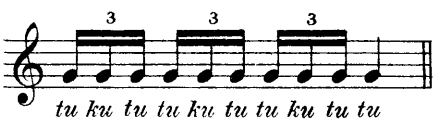
«Pour le *triple coup de langue* ou *coup de langue ternaire*



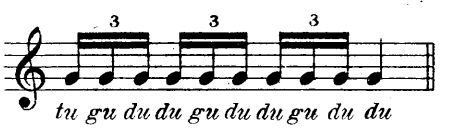

ou




«quelques artistes prononcent



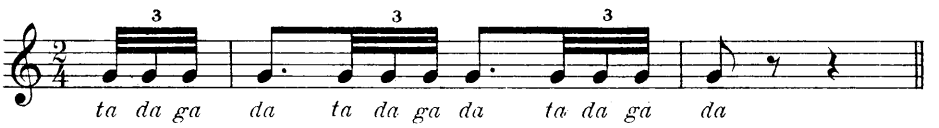

ou




Comme on le voit, les professeurs n'étaient pas tout à fait d'accord entre eux, sur la manière d'articuler le *coup de langue composé.*

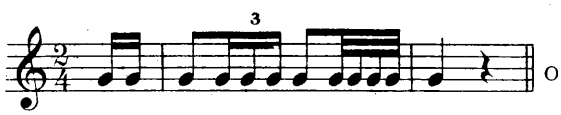
Pour notre part, nous n'admettons les syllabes *da* et *ga* que pour les attaques en triolets isolés, excessivement rapides; bref lorsqu'on ne peut pas faire autrement.

*Ex.*

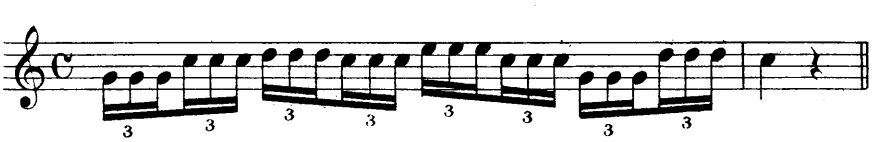



De même que pour la syllabe *ta* dont nous avons parlé à l'article sur l'émission, la syllabe *ka* s'obtient avec plus ou moins de dureté, de douceur, de sécheresse et de lié, à des degrés suffisants pour nous dispenser de la prononciation *da ga da* ou *du gu du* qui donne au jeu un caractère de mollesse.

A l'époque où Dauverné a écrit sa méthode de Trompette, le *coup de langue composé* n'était employé que pour les groupes de deux, trois ou quatre notes du même degré, et était une spécialité de la Trompette.




ou




Ce n'est qu'après l'adaptation du système des pistons aux instruments de cuivre que l'on a développé l'étude du *coup de langue composé,* ce qui explique que sa description par Dauverné parait n'avoir été faite que par acquit de conscience.

Forestier définit le *coup de langue composé* d'une façon plus explicative, mais qui se ressent, néanmoins, de la nouveauté du développement de son emploi. D'autre part, ses premières études faites sur le Cor, le disposait défavorablement à accueillir un genre d'exécution qui allait faire du Cornet une espèce de Trompette. Aussi l'on conçoit que le célèbre professeur n'admettait qu'à contre cœur et par nécessité l'usage de cette nouvelle articulation, craignant que son étude fut nuisible aux autres qualités du Cornettiste.

Quant à Arban, le propagateur, dans toute l'Europe, de ce nouveau genre d'exécution, qui a provoqué partout des bravos enthousiastes, il a, il faut le reconnaître, doté la Trompette et le Cornet de ressources nouvelles devenues indispensables pour tirer parti du système des pistons.

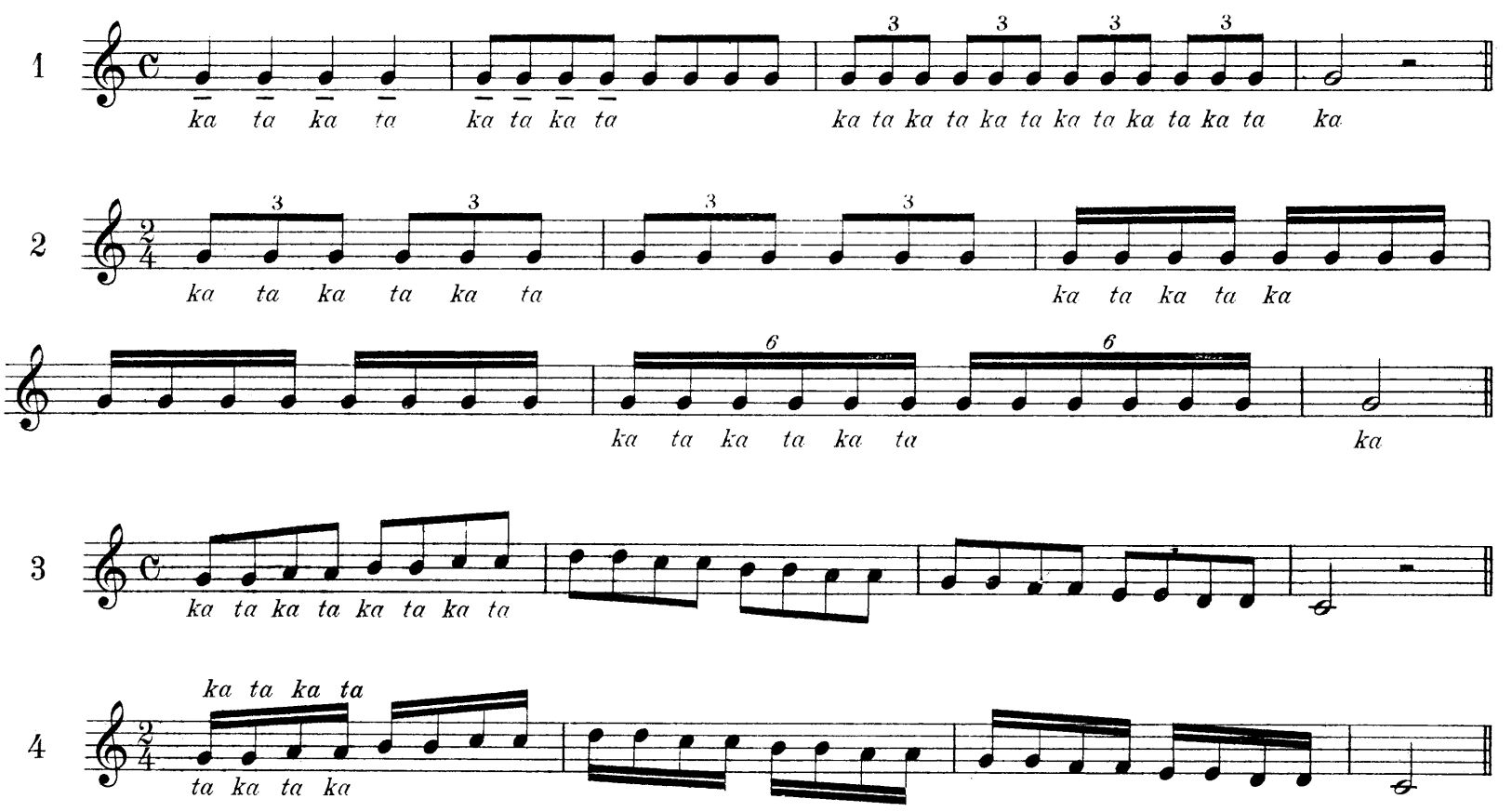
L'étude du *coup de langue composé,* répétons-le, est aussi indispensable aujourd'hui que celle de tous les

autres genres d'exercices. Un Trompettiste ou un Cornettiste ne pouvant exécuter convenablement le *coup de langue composé* est un artiste incomplet, exposé à tout instant à être pris au dépourvu dans quelque orchestre que ce soit, car, indépendamment du solo, beaucoup de traits d'orchestre, même dans la musique la plus sérieuse, exigent impérieusement l'emploi de cette articulation, comme nous l'avons déja dit.

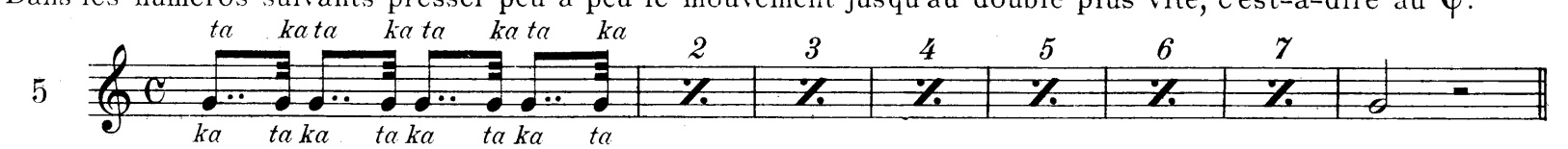
Avec cette ressource, aucune vitesse n'est à redouter, et, lors même qu'on voudrait l'utiliser dans un mouvement modéré, il n'offre aucun inconvénient, contrairement à ce que l'on croyait dans les premiers temps de son emploi, car, moyennant une étude sérieuse mais non excessive, tout le monde peut parvenir à rendre ce *coup de langue composé* d'une façon aussi égale que le *coup de langue simple* avec lequel n arrive à le confondre absolument, sauf le degré de vitesse.

Il a encore l'avantage de plus de souplesse, de légèreté et de brio.

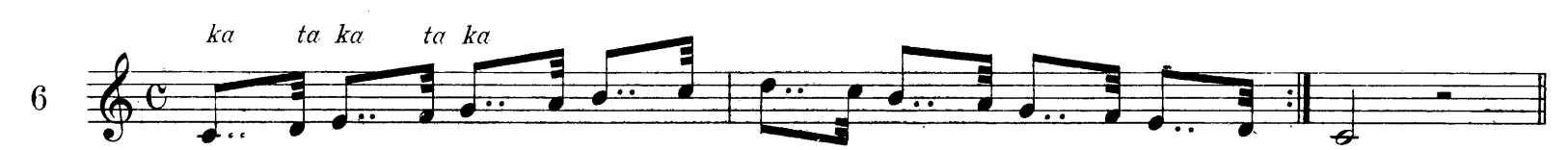
Dans le but de s'habituer à prononcer la syllabe *ka* de manière qu'elle imite le *ta*, on intervertit à dessein l'ordre dans lequel elles devront être placées dans l'exécution, qui est *ta ka ta ka ta* pour le rythme binaire, et *ta ta ka ta ta ka ta* pour le rythme ternaire.



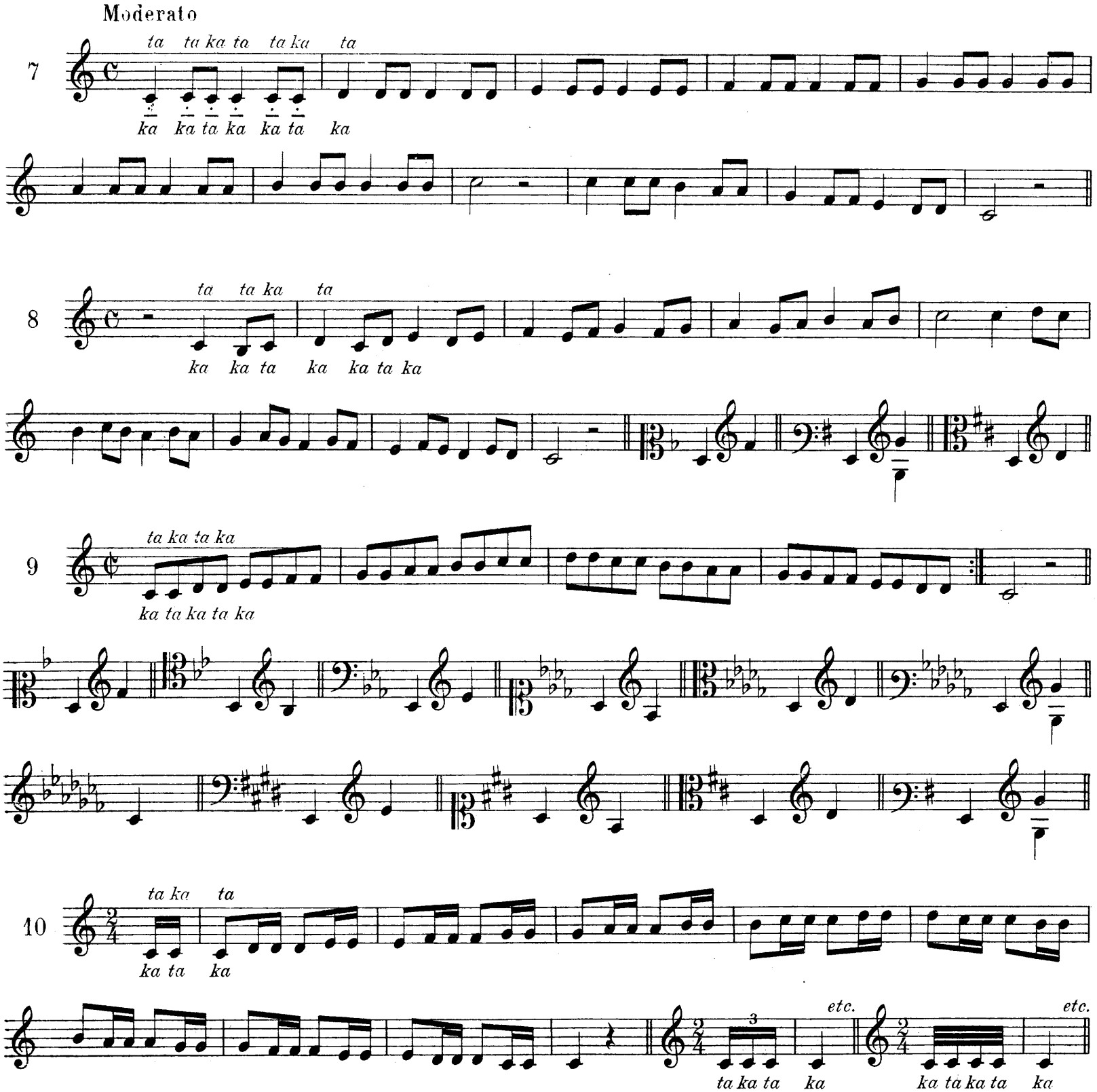

Dans les numéros suivants presser peu à peu le mouvement jusqu'au double plus vite, c'est-à-dire au ¢.




Travailler cette dernière articulation en appuyant le *ka* et prononçant légèrement le *ta*.



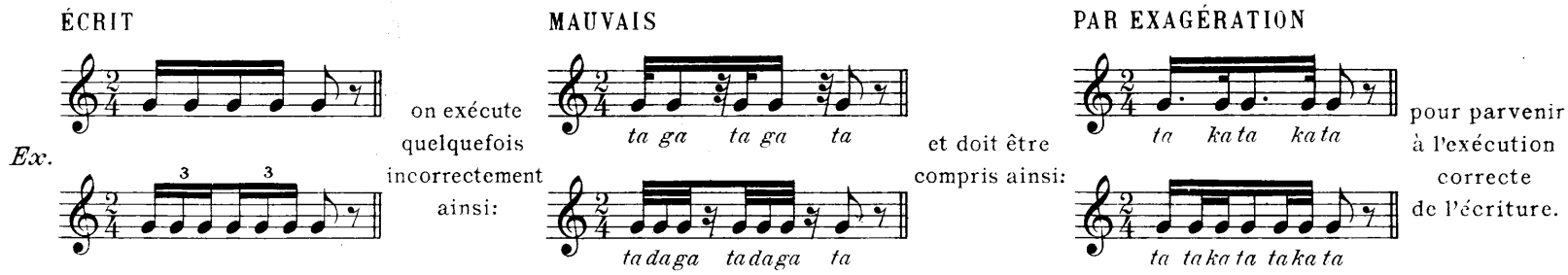
*Louré.* Allonger les sons sans laisser de silence et attaquer chaque note sans dureté et sans accent, c'est-à-dire avec une sonorité invariable et sans nuance.

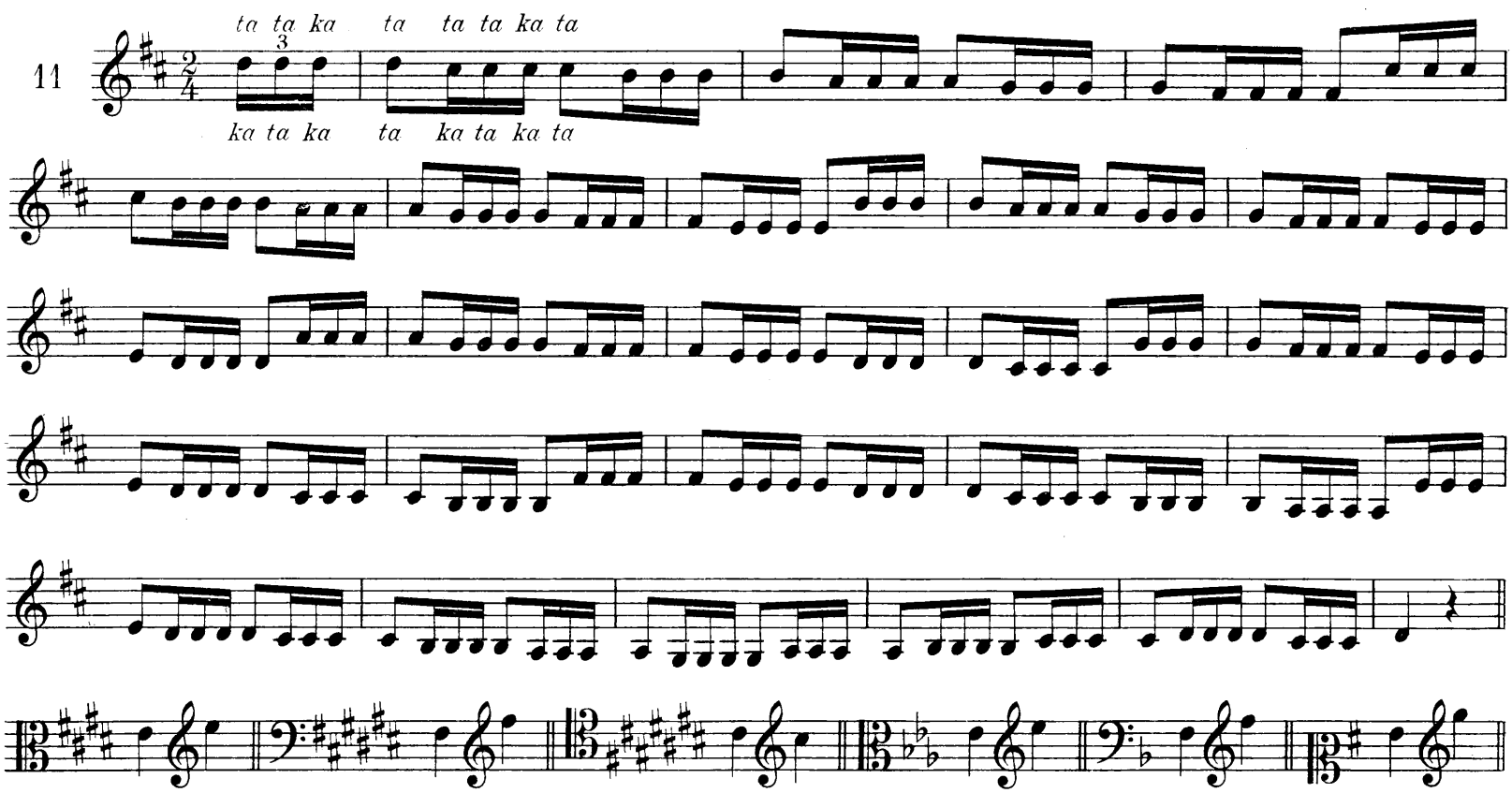


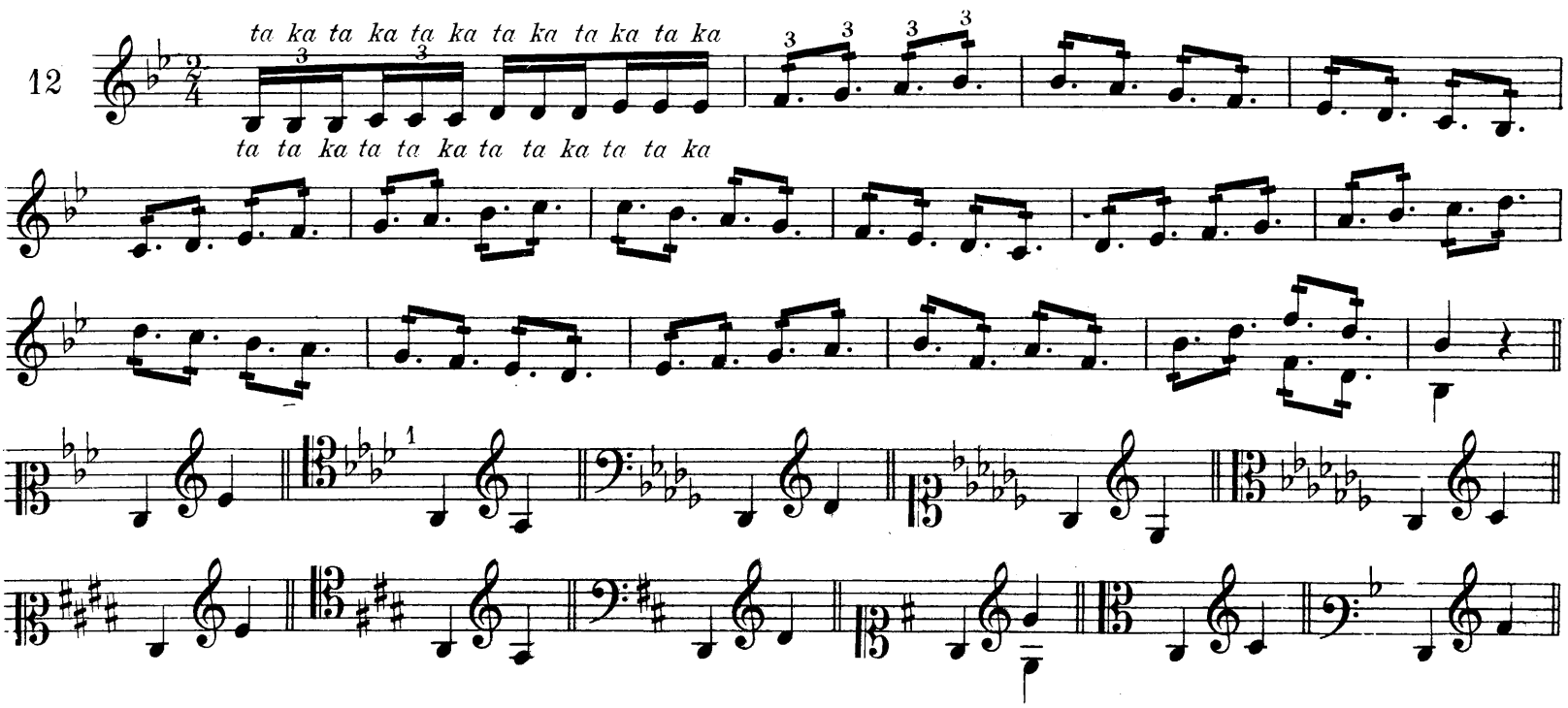

Mêmes transpositions.

Le coup de langue composé étant plus difficile à exécuter avec souplesse dans les registres extrêmes, il est bon de s'y exercer de temps en temps dans le grave. Cet exercice a pour effet de faciliter également le registre aigu.

Pour parvenir à exécuter correctement et avec netteté le coup de langue composé, il est nécessaire d'adopter, pour son étude, un rythme mental, c'est-à-dire un rythme imaginaire, un rythme pensé mais non exécuté et servant seulement de guide.



13

ta ka ta

14

ta ta ka ta ta ka ta

15

ta ta ka ta ta ka ta

Lorsqu'on sera parvenu à exécuter le coup de langue composé avec égalité; lorsqu'il imitera parfaitement le coup de langue simple, on fera bien alors de s'exercer à la prononciation *ta ga da* ou *ta da ga da* pour l'employer dans les mouvements tellement vifs que la prononciation correcte soit impuissante à réaliser. Cette prononciation facilite la vélocité. On ne devra s'en servir que dans ces cas exceptionnels. Dans la règle on doit donner la préférence à la prononciation *ta ka ta* ou *ta ta ka ta*, parce qu'elle permet plus d'égalité, de perlé et de brillant.

C'était l'opinion d'Arban qui n'admettait même d'aucune façon le *ta da ga da*. Il proscrit ce dernier moyen parce qu'il ne se place qu'au point de vue du soliste sur l'estrade où on est maître de son mouvement, tandis qu'à l'orchestre il en est autrement et nous sommes obligés de nous plier aux circonstances.

On pourra donc se munir de cet élément d'exécution qui demande généralement fort peu d'étude.

## Application du coup de langue ternaire au rythme binaire

16

*ta ta ka ta ta ka ta ta ka ta ta ka ta ta ka ta* *ta*

17

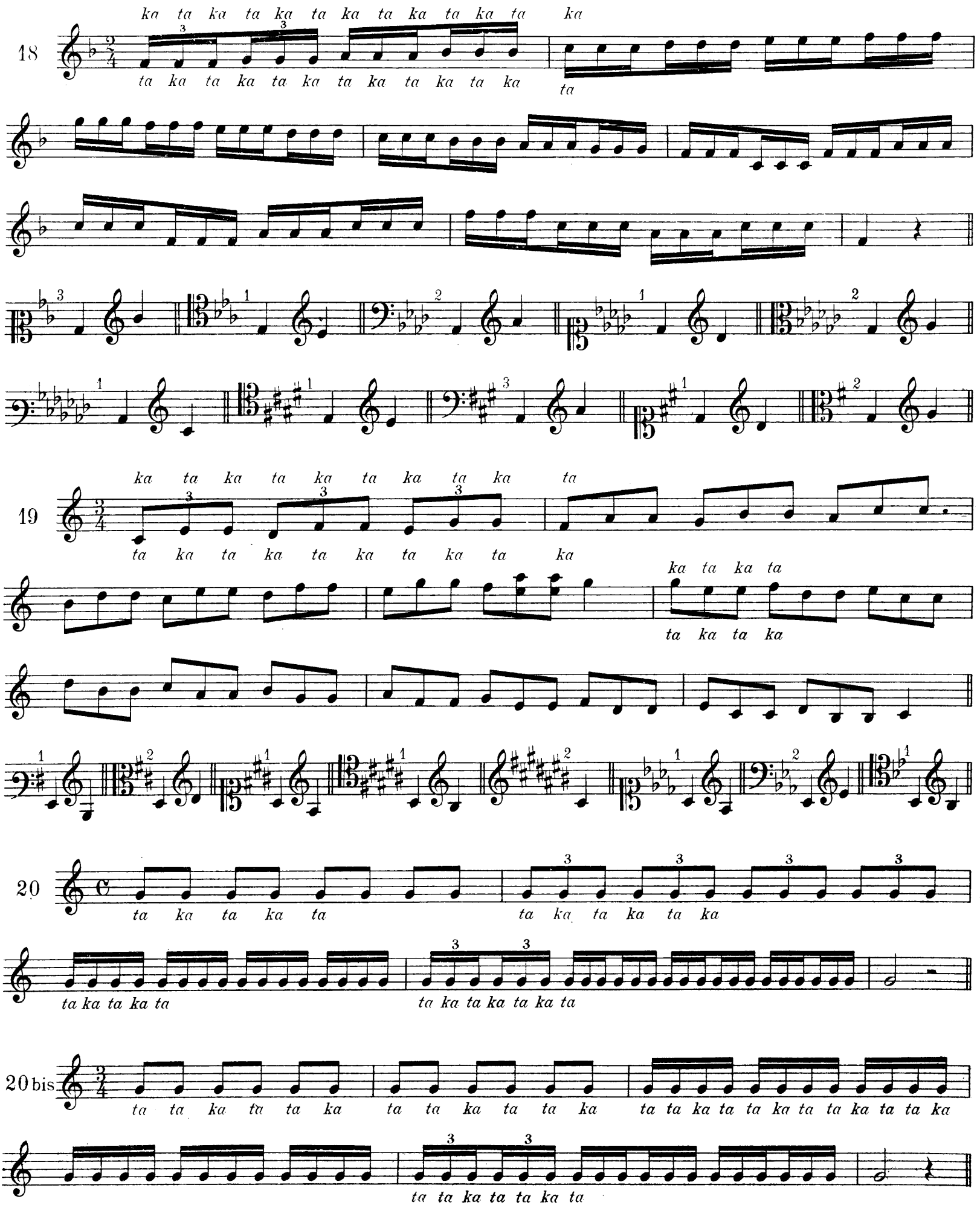
*ta ka ta ta ka ta ta ka ta ta ka ta*

*ta ta ka ta ta ka ta ta ka ta ta ka*

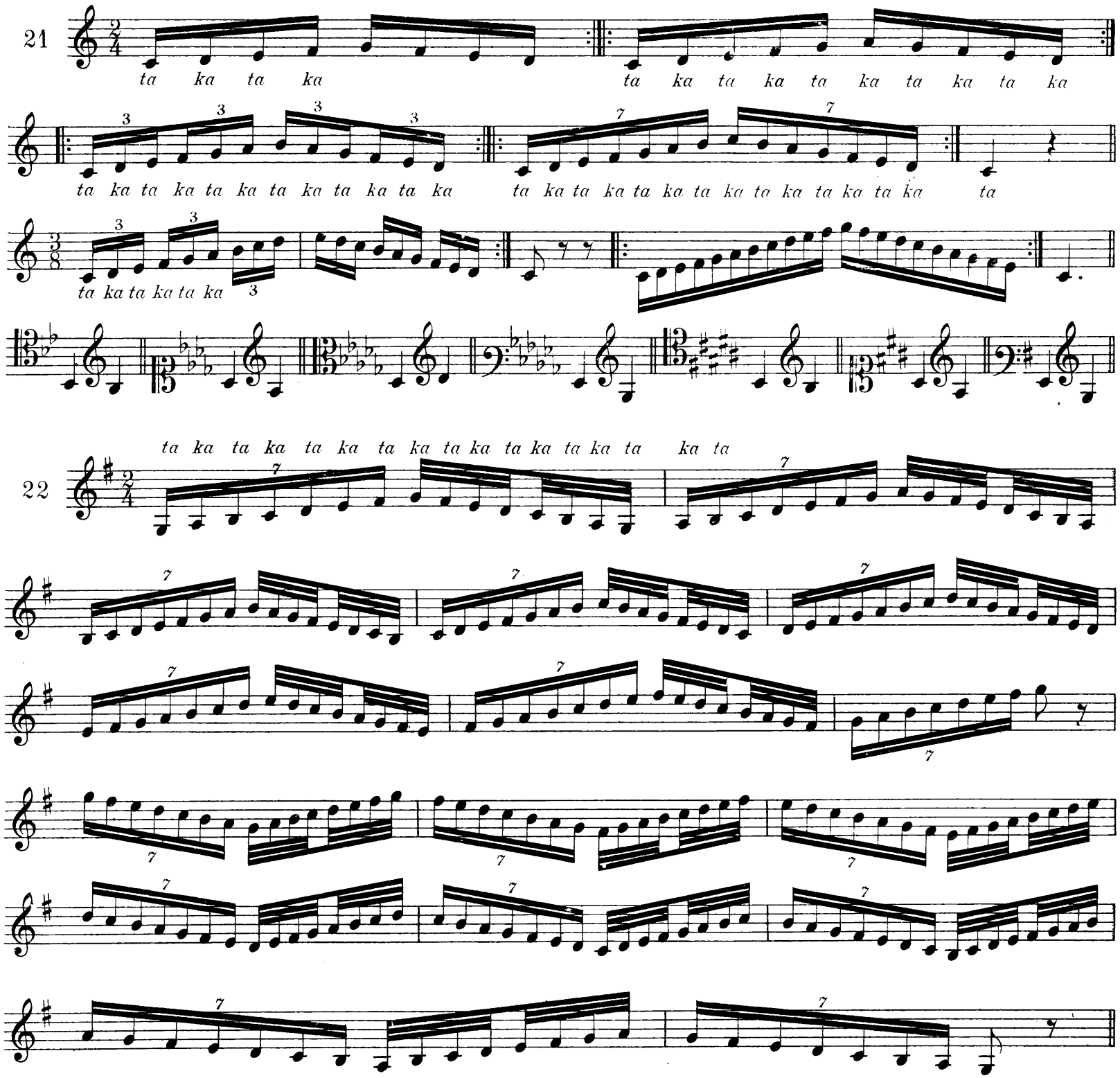
*ta ka ta ta ka ta ta ka ta ta ka ta*

*ta*

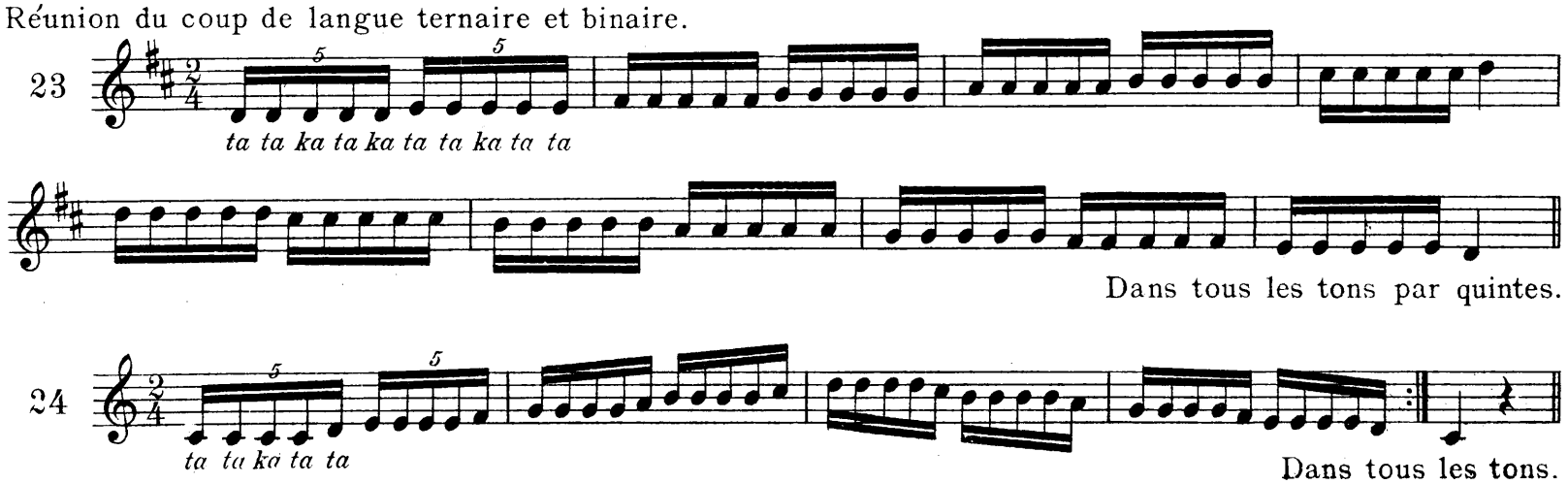
# Application du coup de langue binaire au rythme ternaire



Coup de langue binaire.




Réunion du coup de langue ternaire et binaire.




Dans tous les tons par quintes.




Dans tous les tons.

25

*ta ta ka ta ka ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ka ta ka*

26

*ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ka ta ka ta ta ka ta ka*

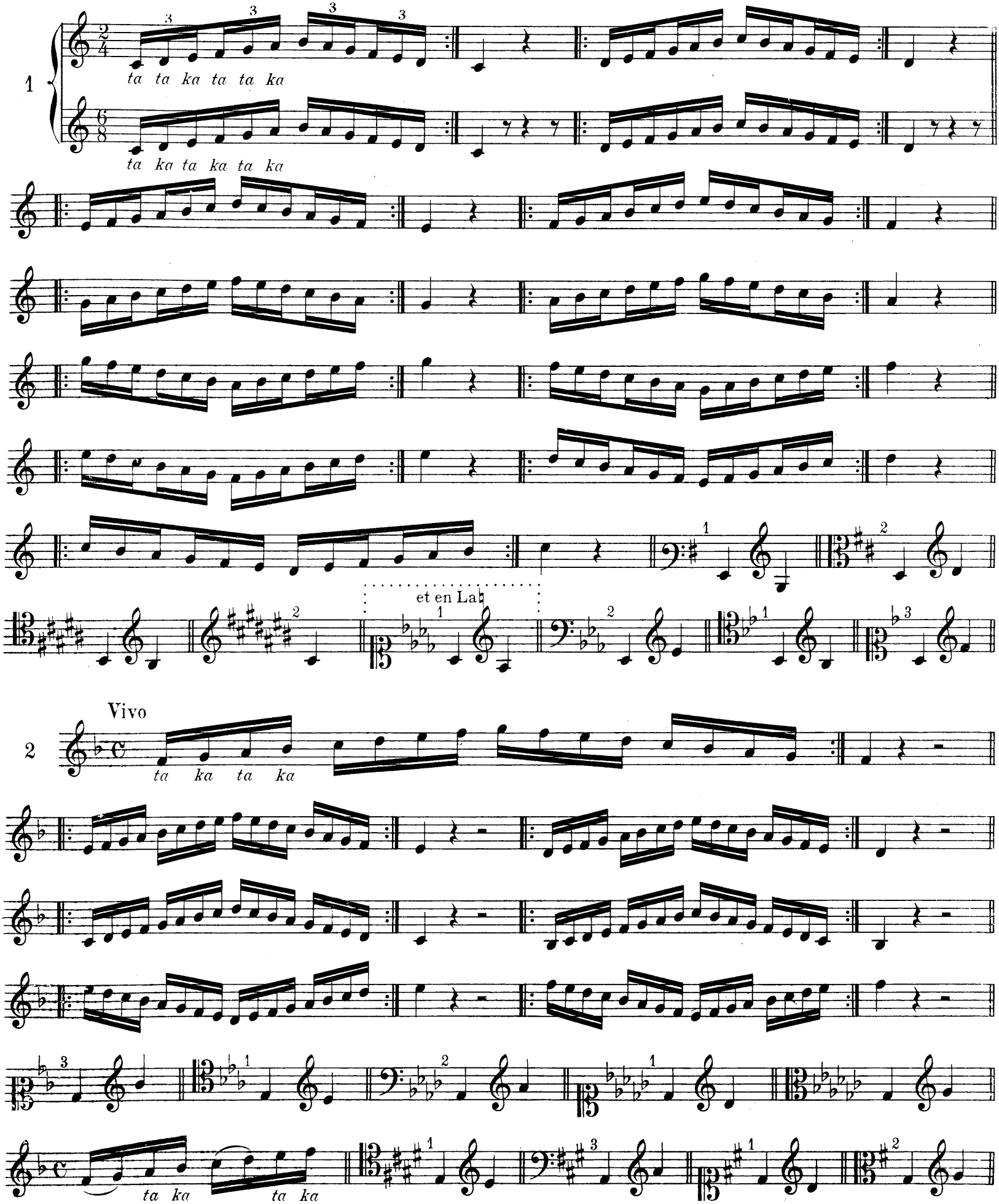
Coup de langue binaire.

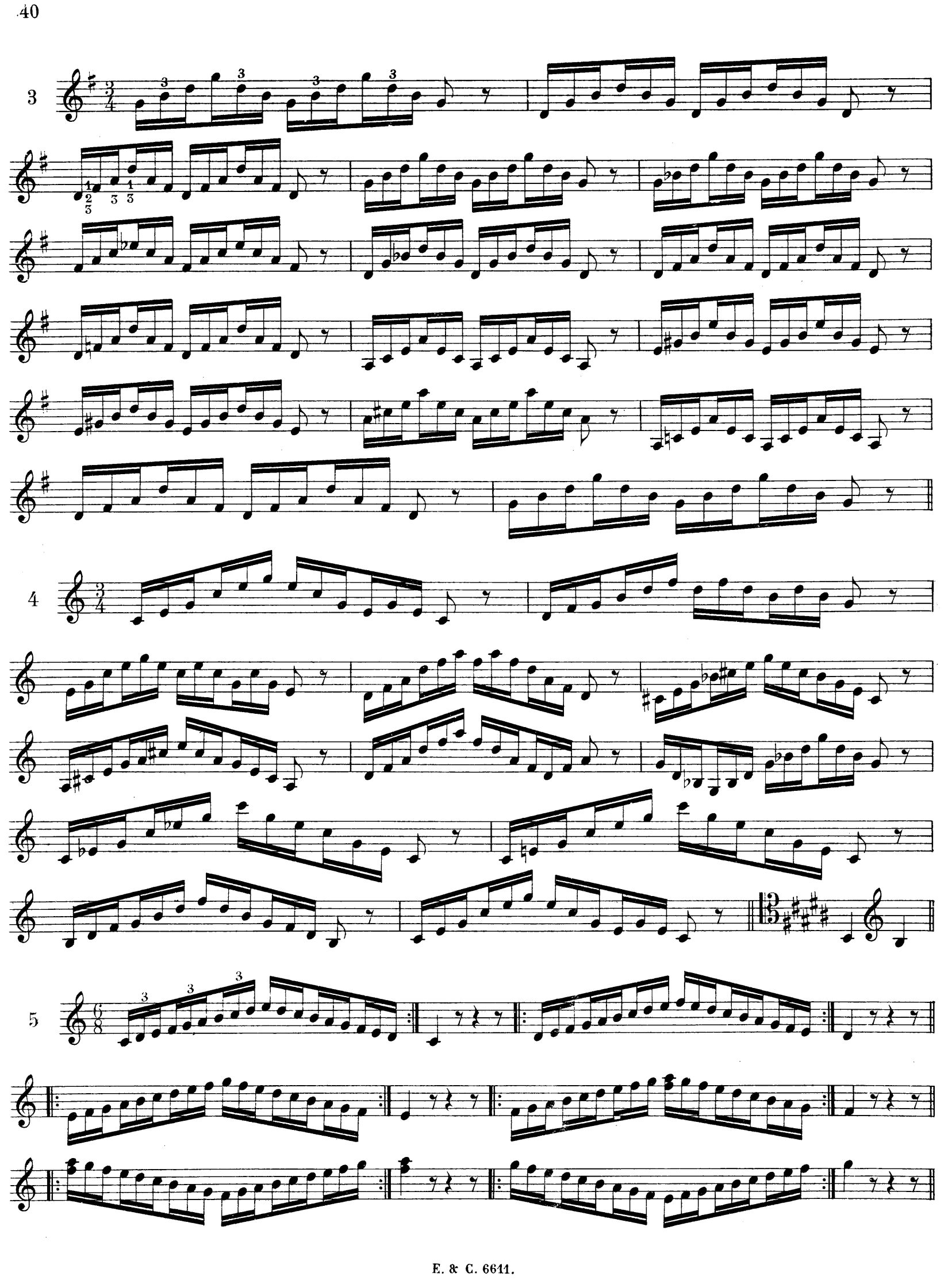
27

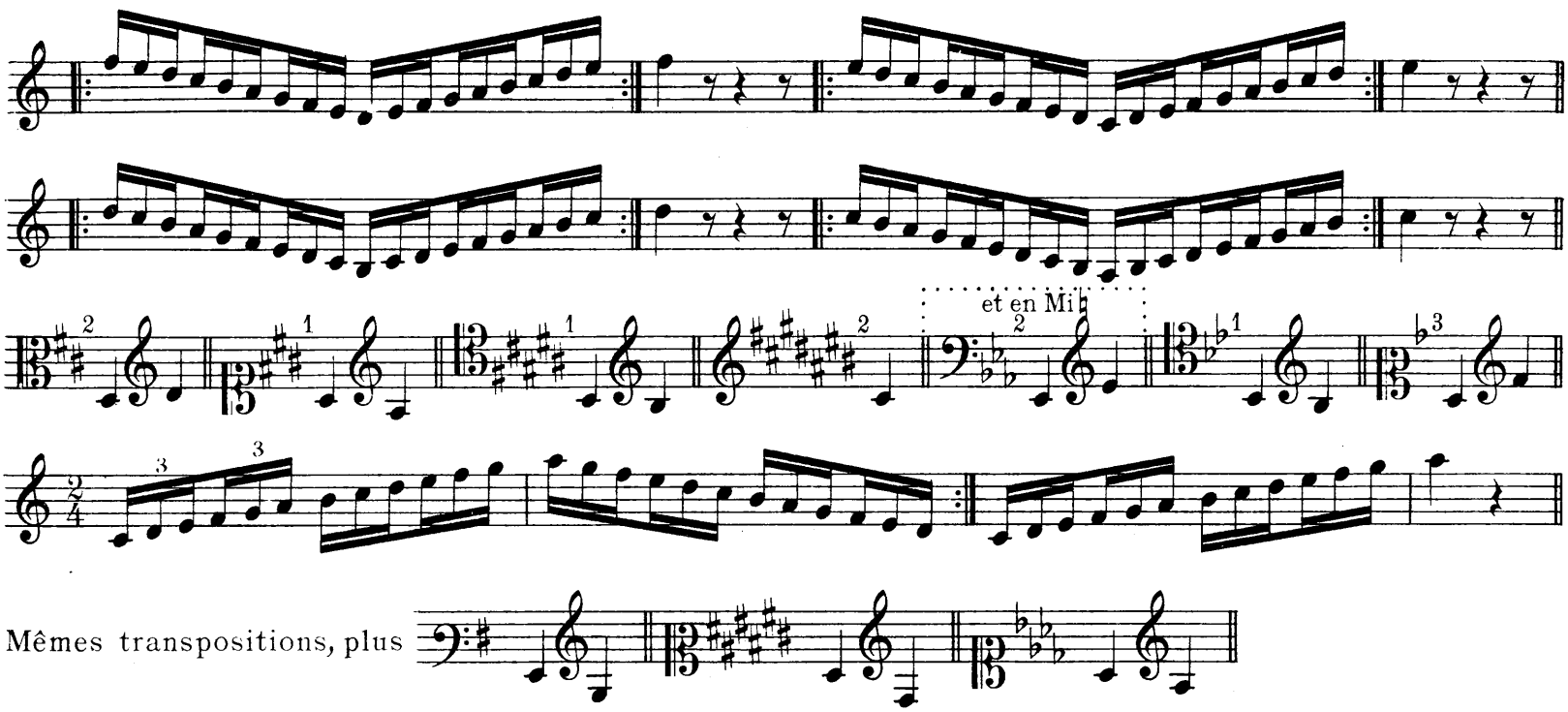
*ta ka ta ka*

Après avoir obtenu avec égalité et pureté ce qui précède, on retournera au N° 1 pour étudier de nouveau tous ces exercices en employant cette fois, chaque espèce de coup de langue dans son rythme logique, c'est-à-dire le coup de langue binaire pour le rythme binaire et le coup de langue ternaire pour le rythme ternaire, afin de perdre l'habitude de l'interversion, habitude qui deviendrait gênante pour l'exécution.

## COUP DE LANGUE COMPOSE
### avec l'articulation propre à chaque rythme



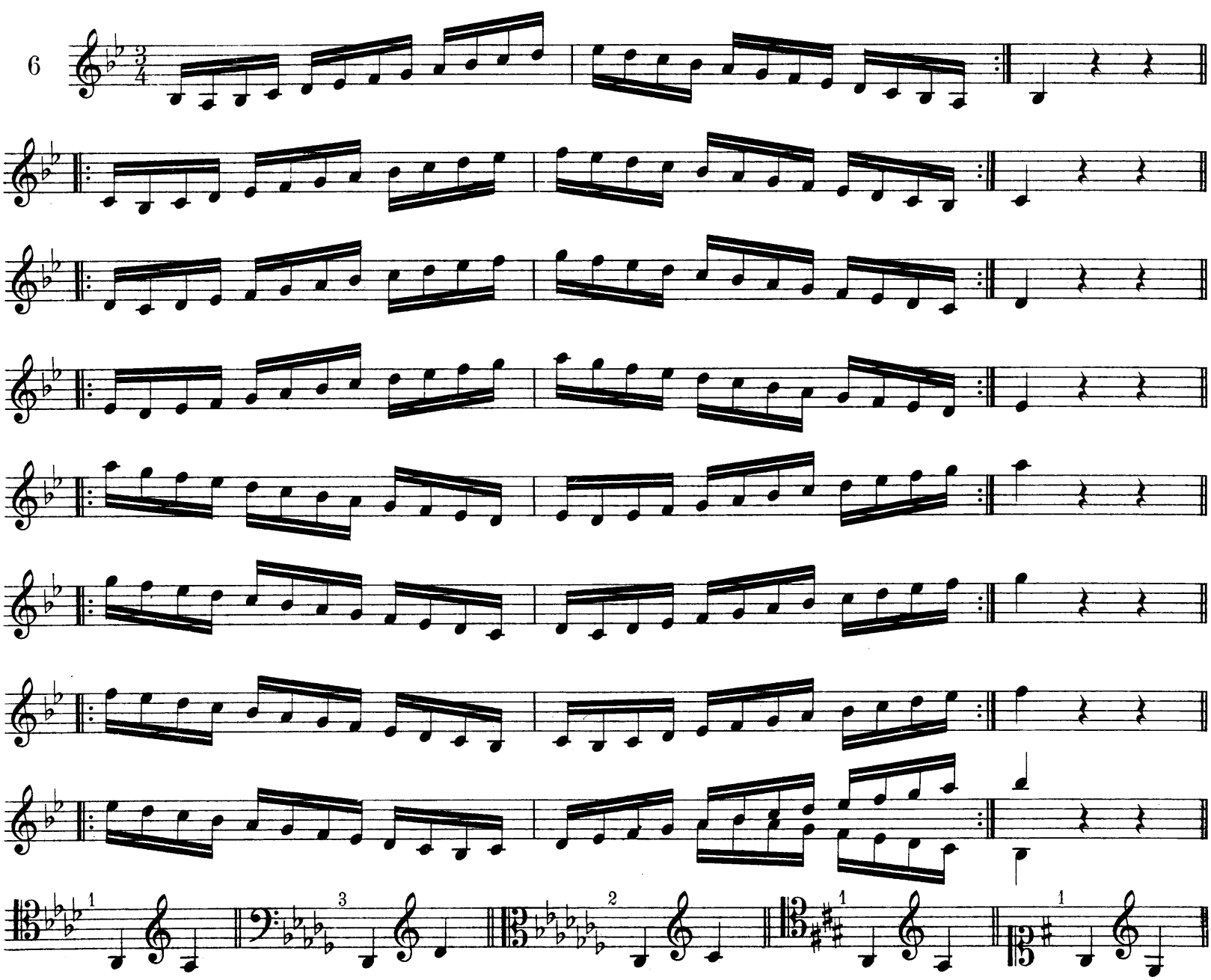


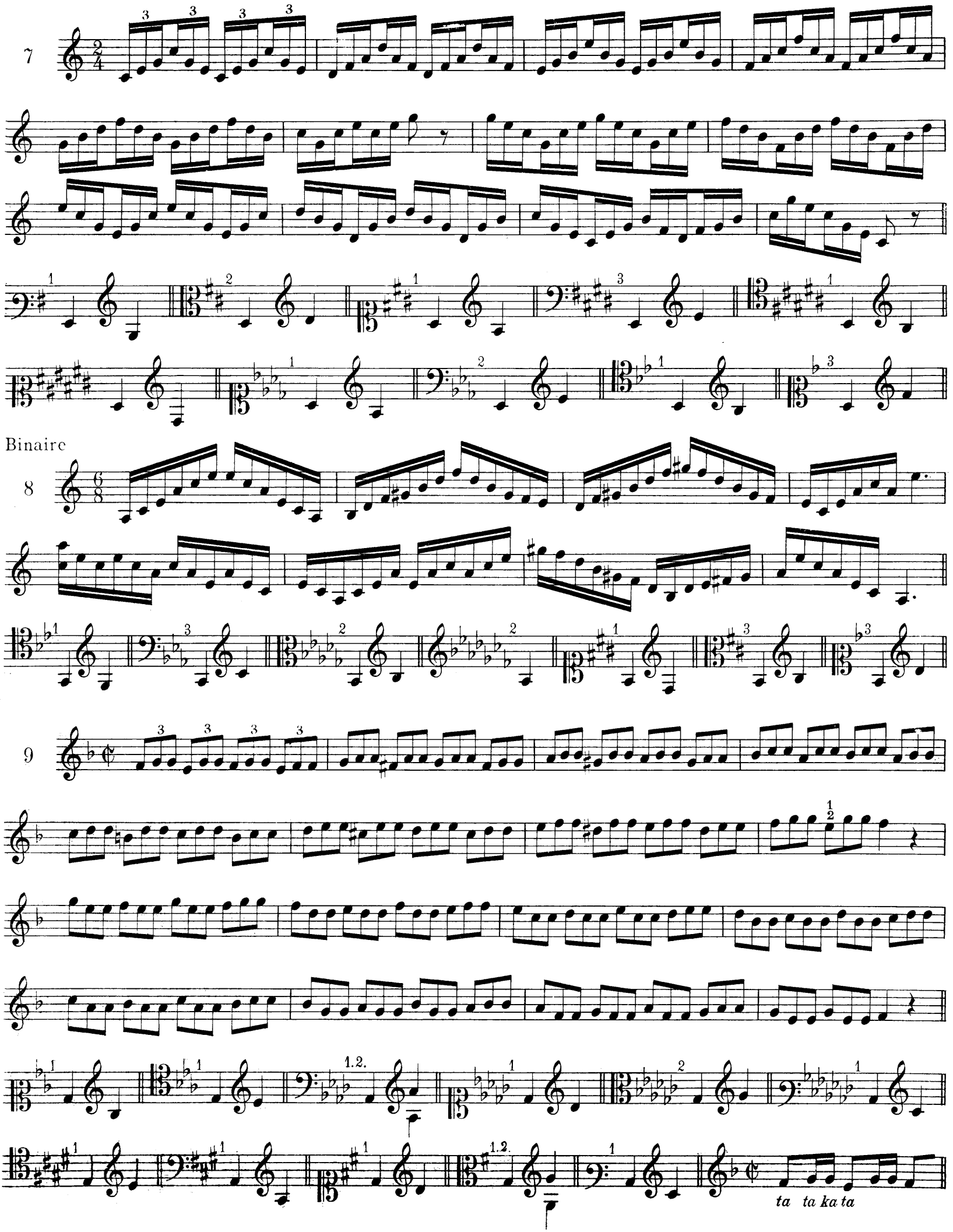



Mêmes transpositions, plus



6

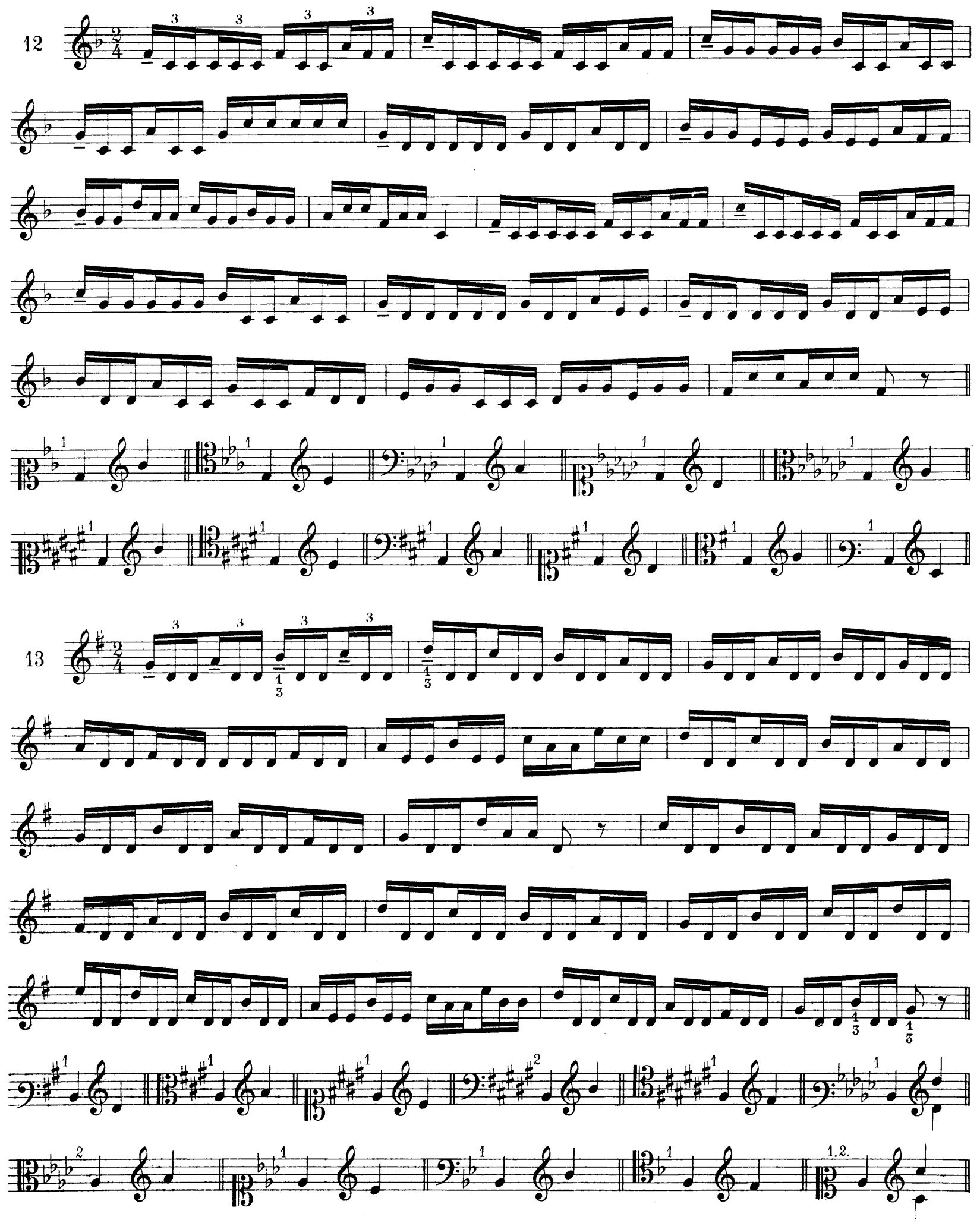


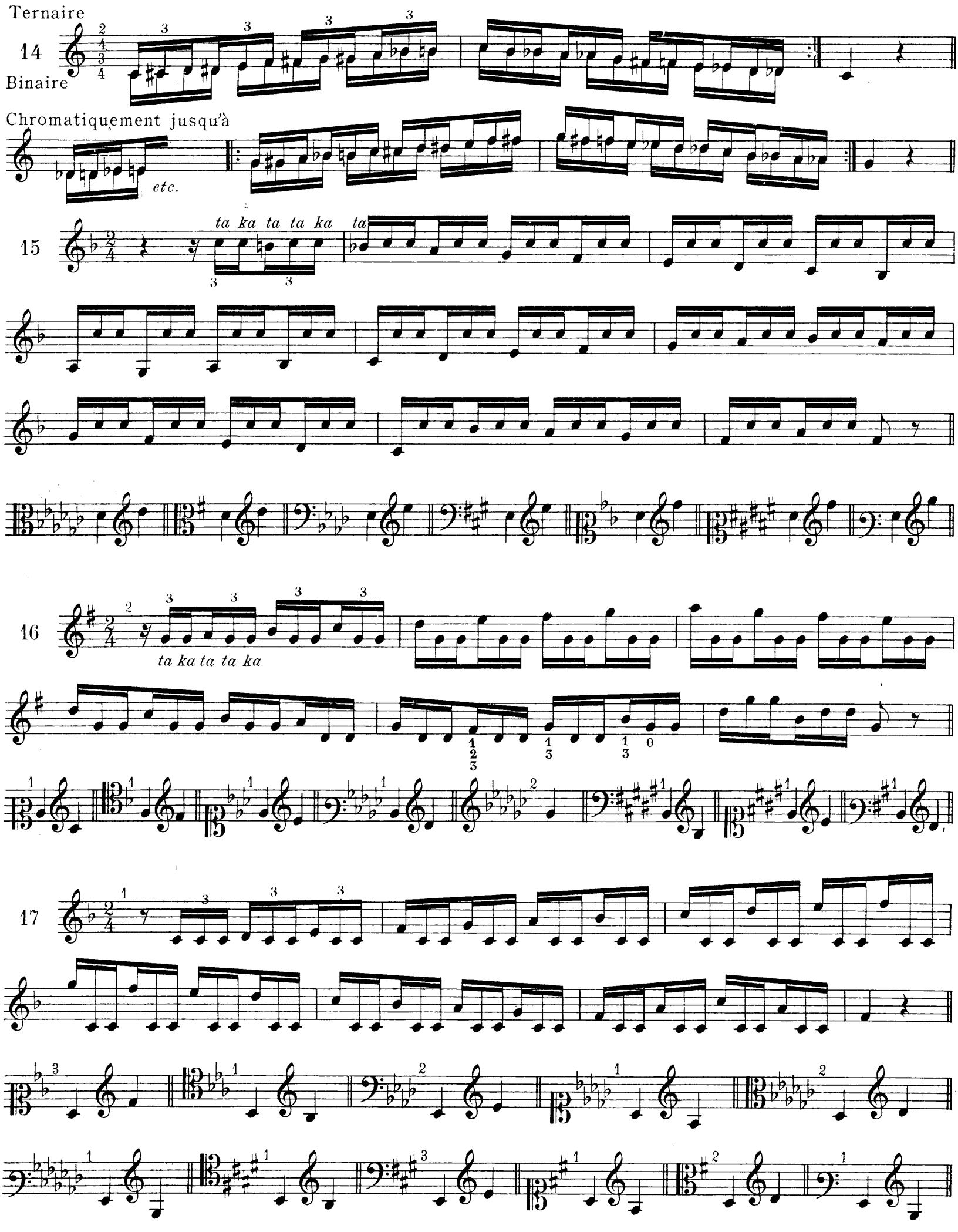

7
Binaire
8
9
ta ta ka ta

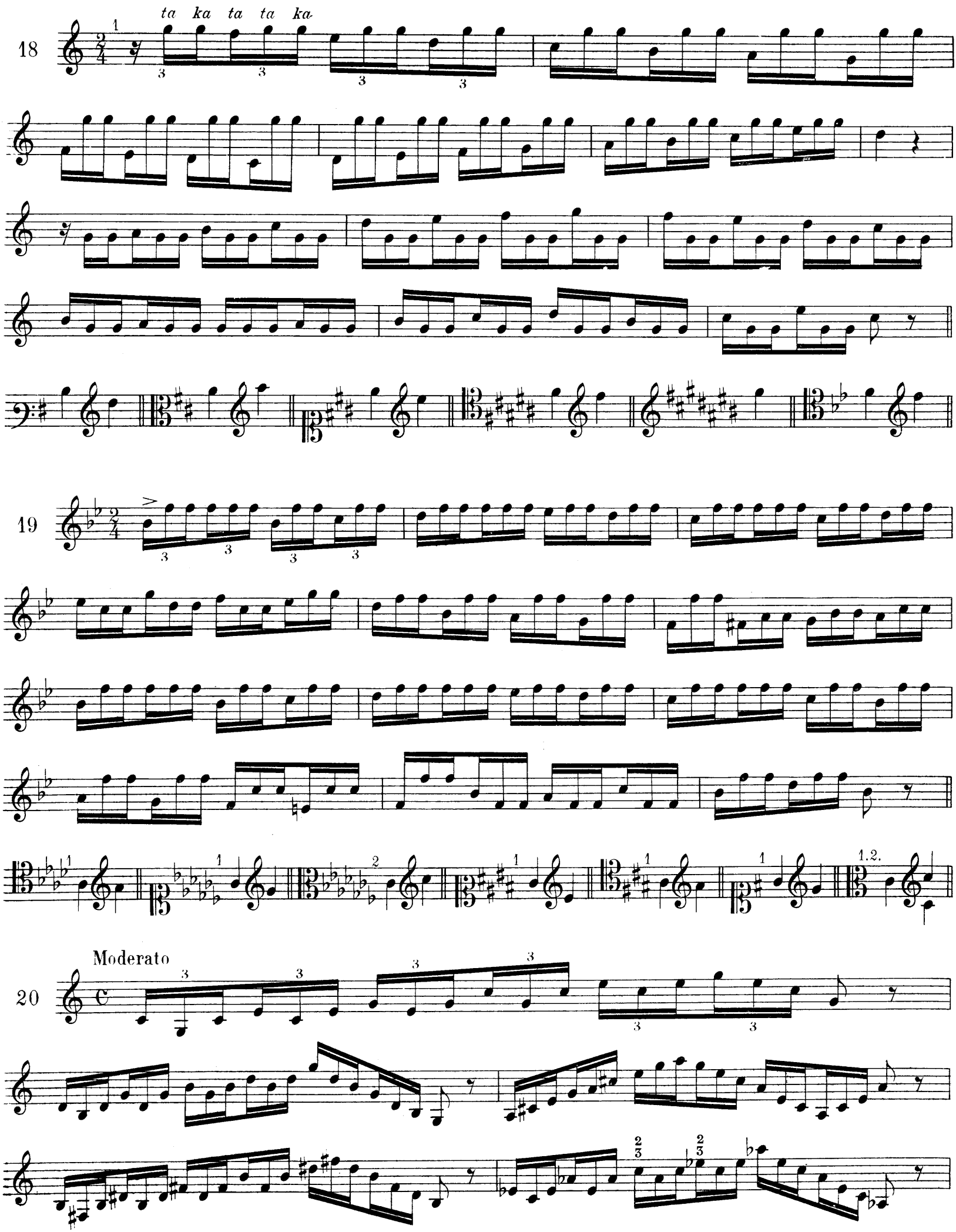
10

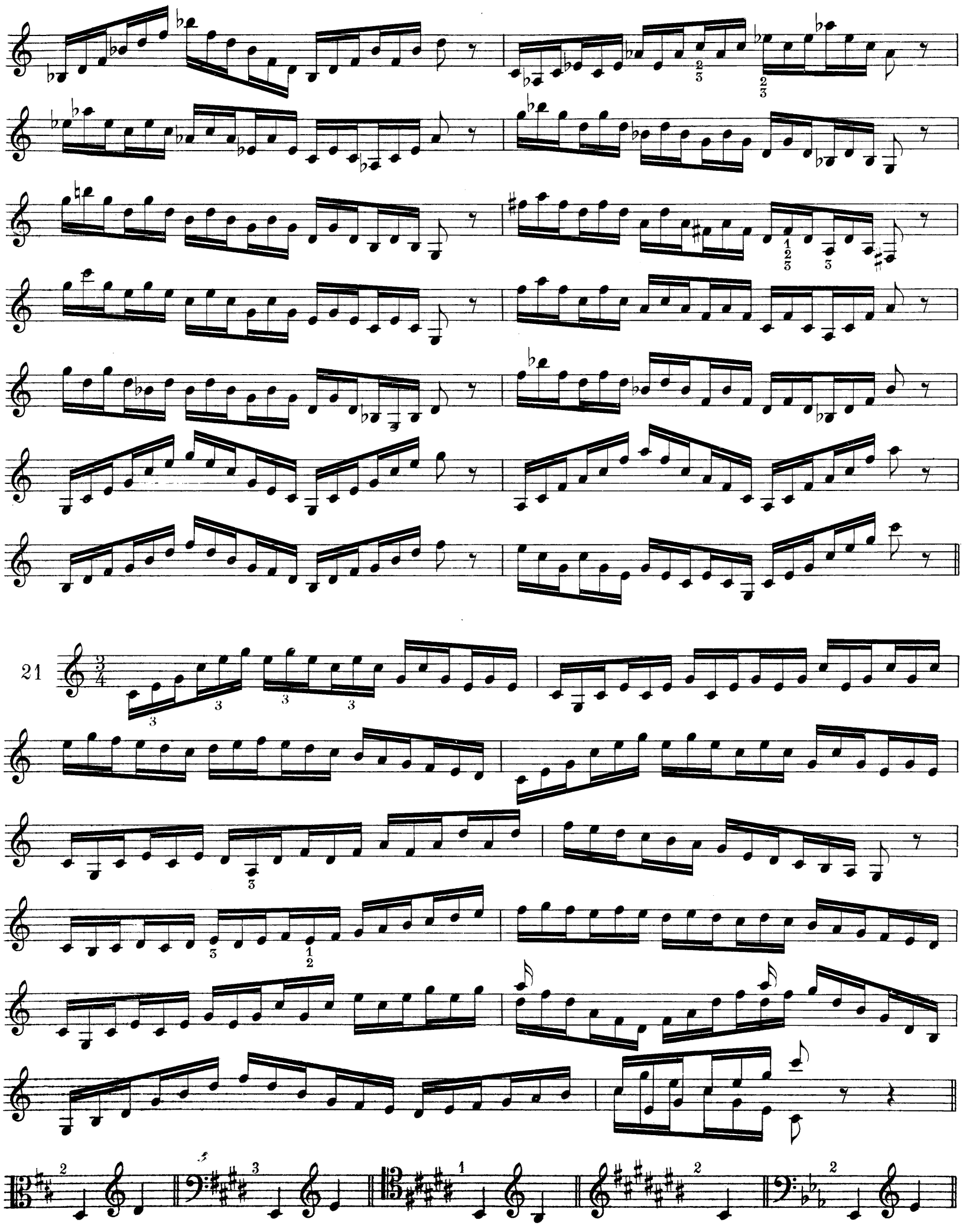
*ta ka ta ta ka ta*

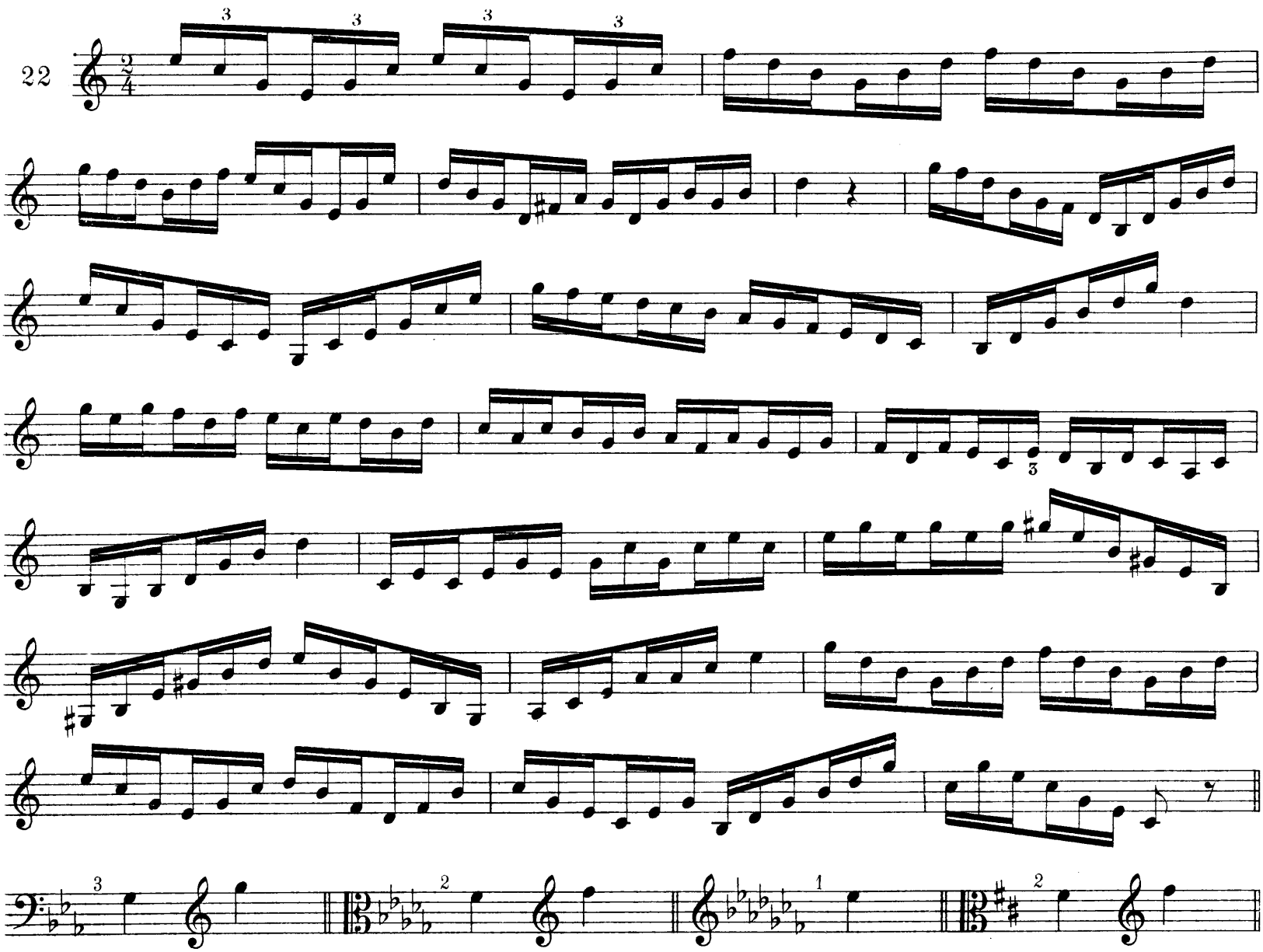
11




Ternaire
14
Binaire
Chromatiquement jusqu'à
etc.
15
ta ka ta ta ka
ta
16
ta ka ta ta ka
17


18
ta ka ta ta ka
19
Moderato
20

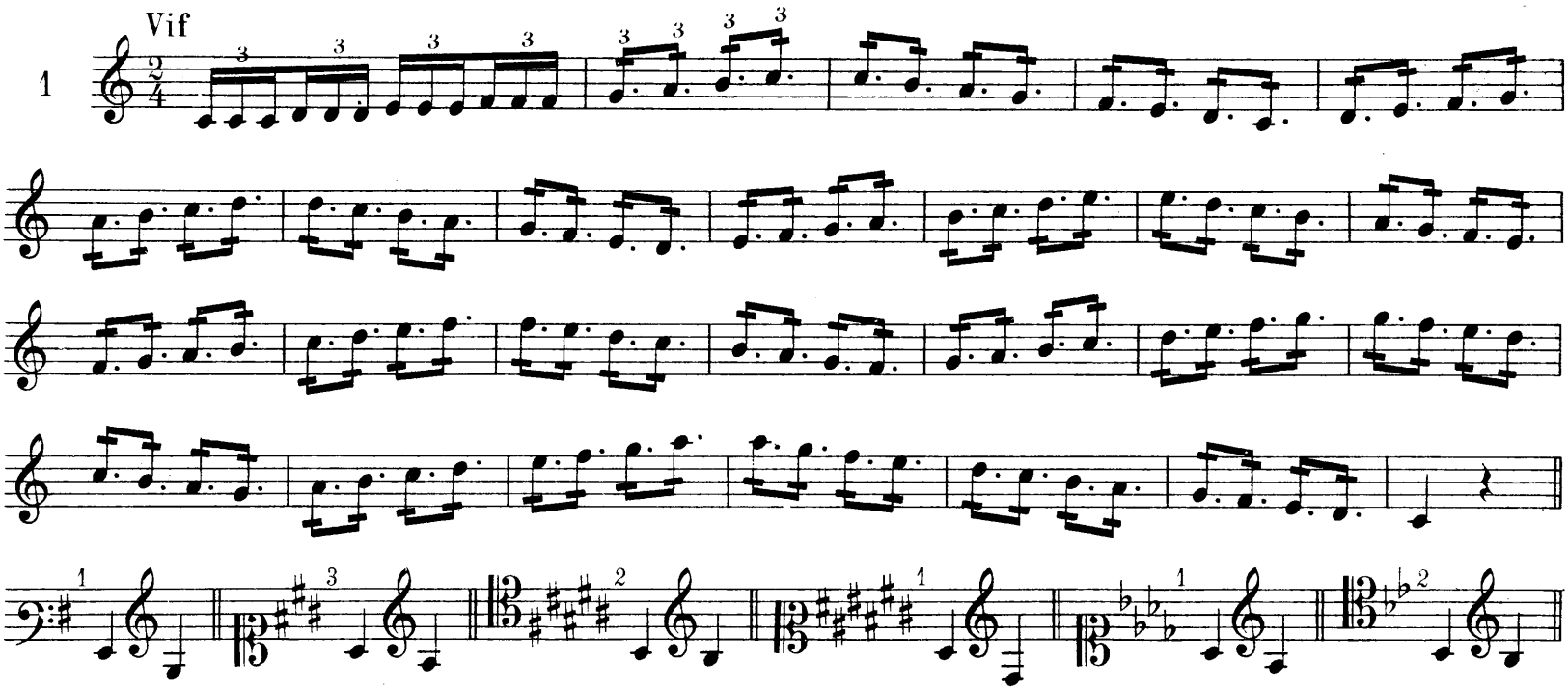

21


22
23

# EXERCICES DE VÉLOCITÉ

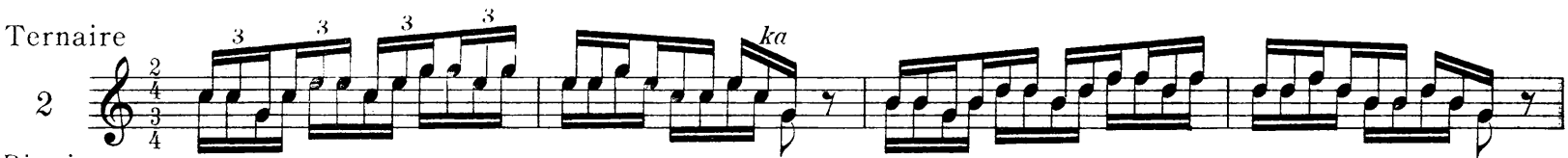
En coup de langue ternaire.

1 Vif

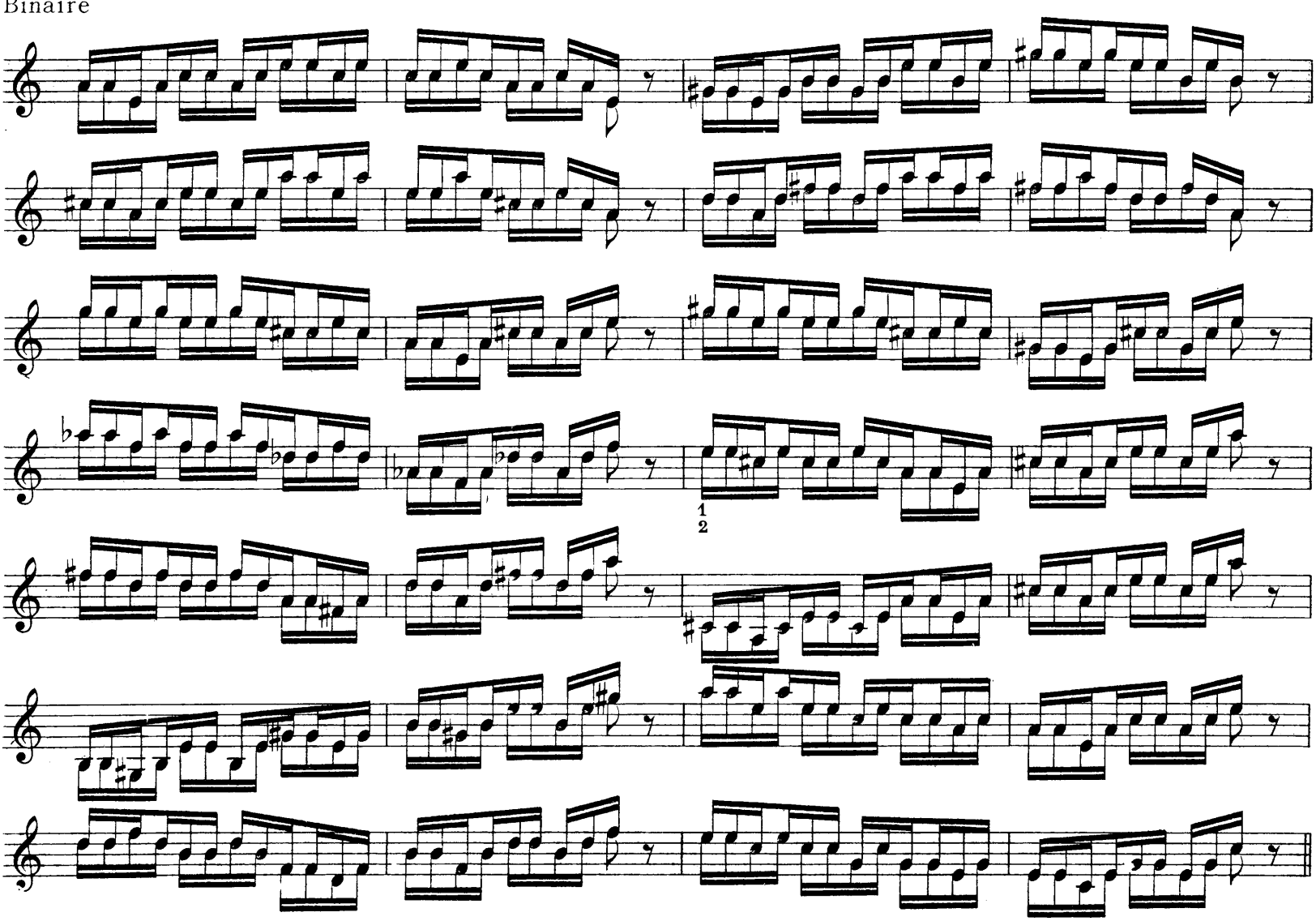


Ternaire

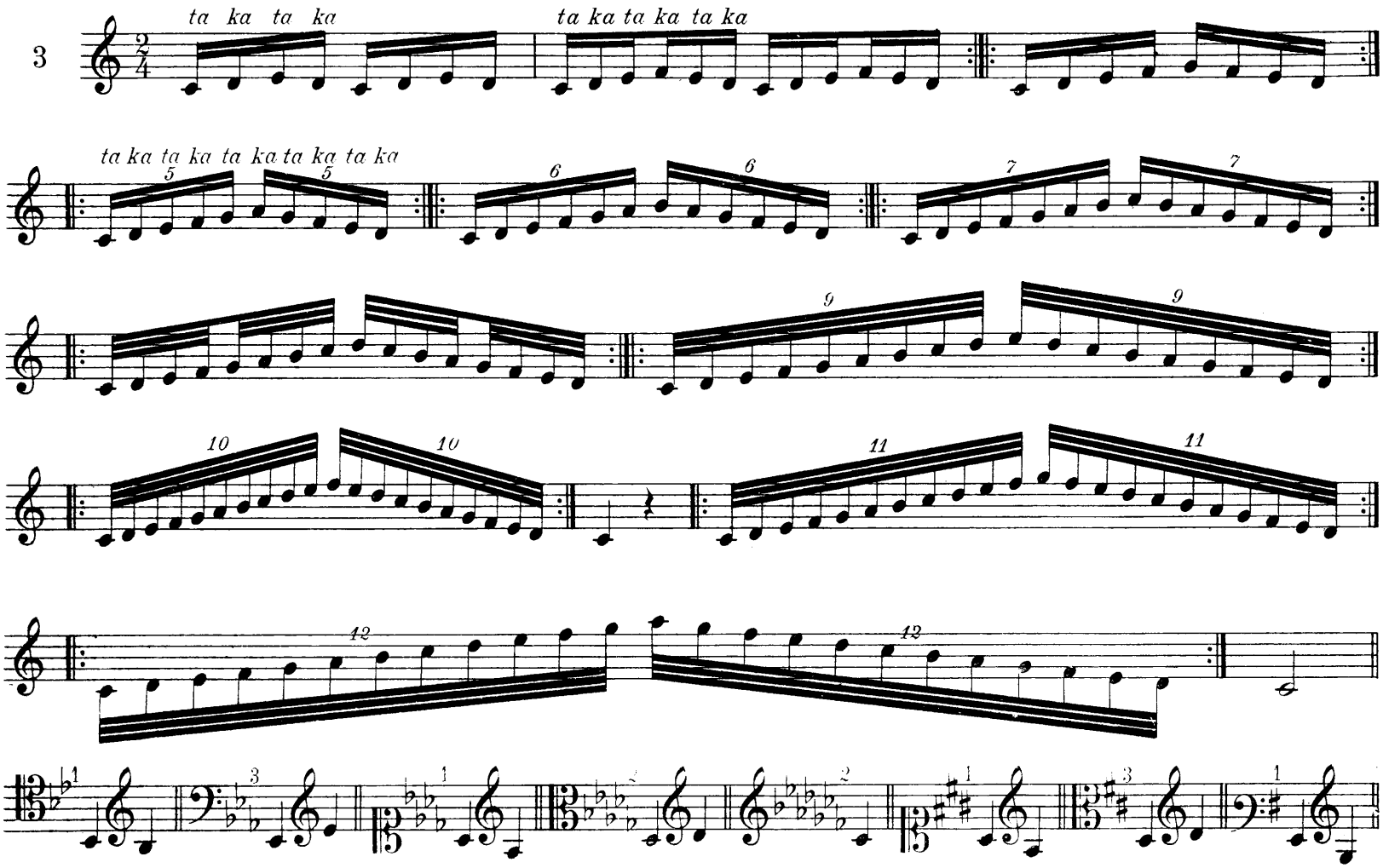
2

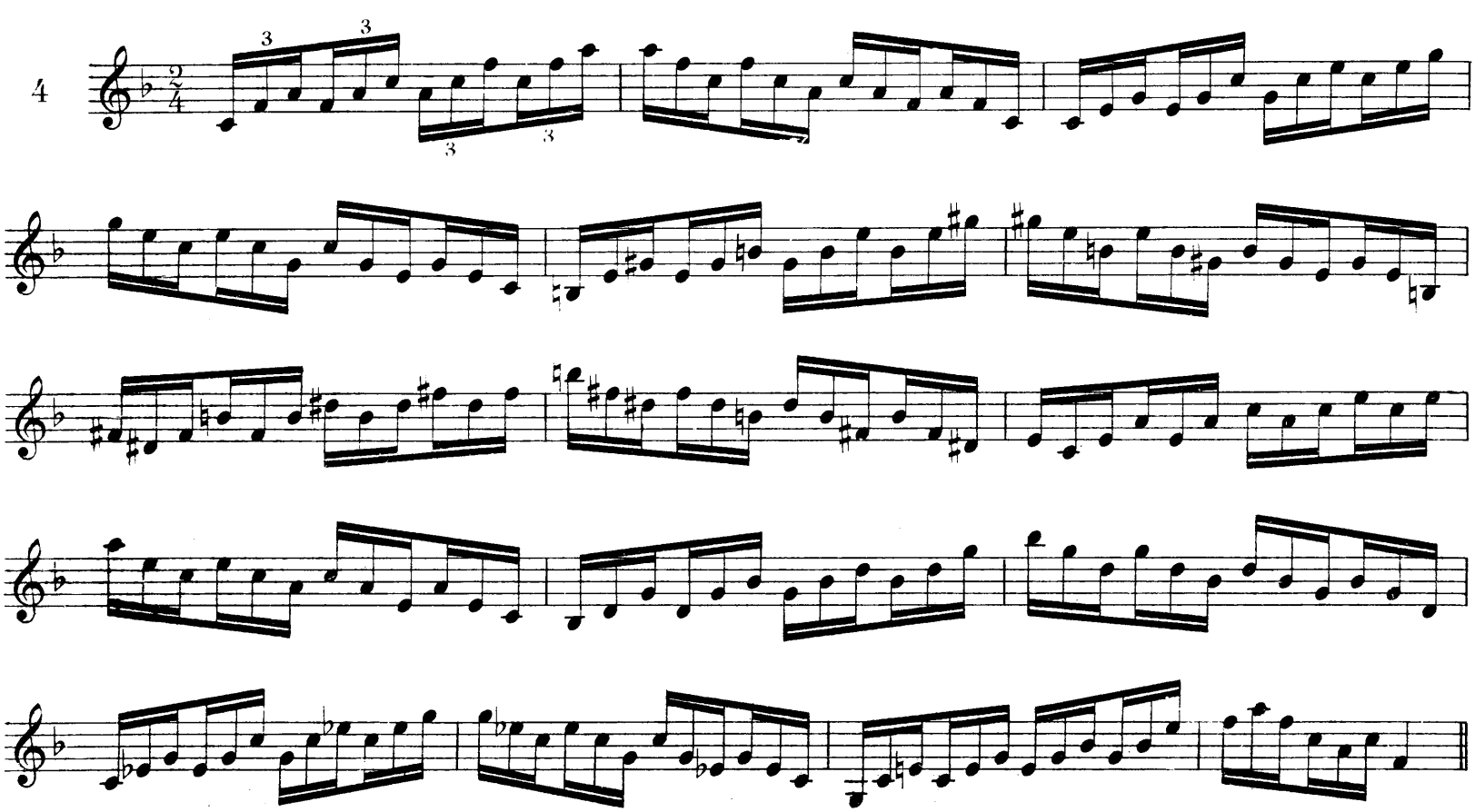


Binaire

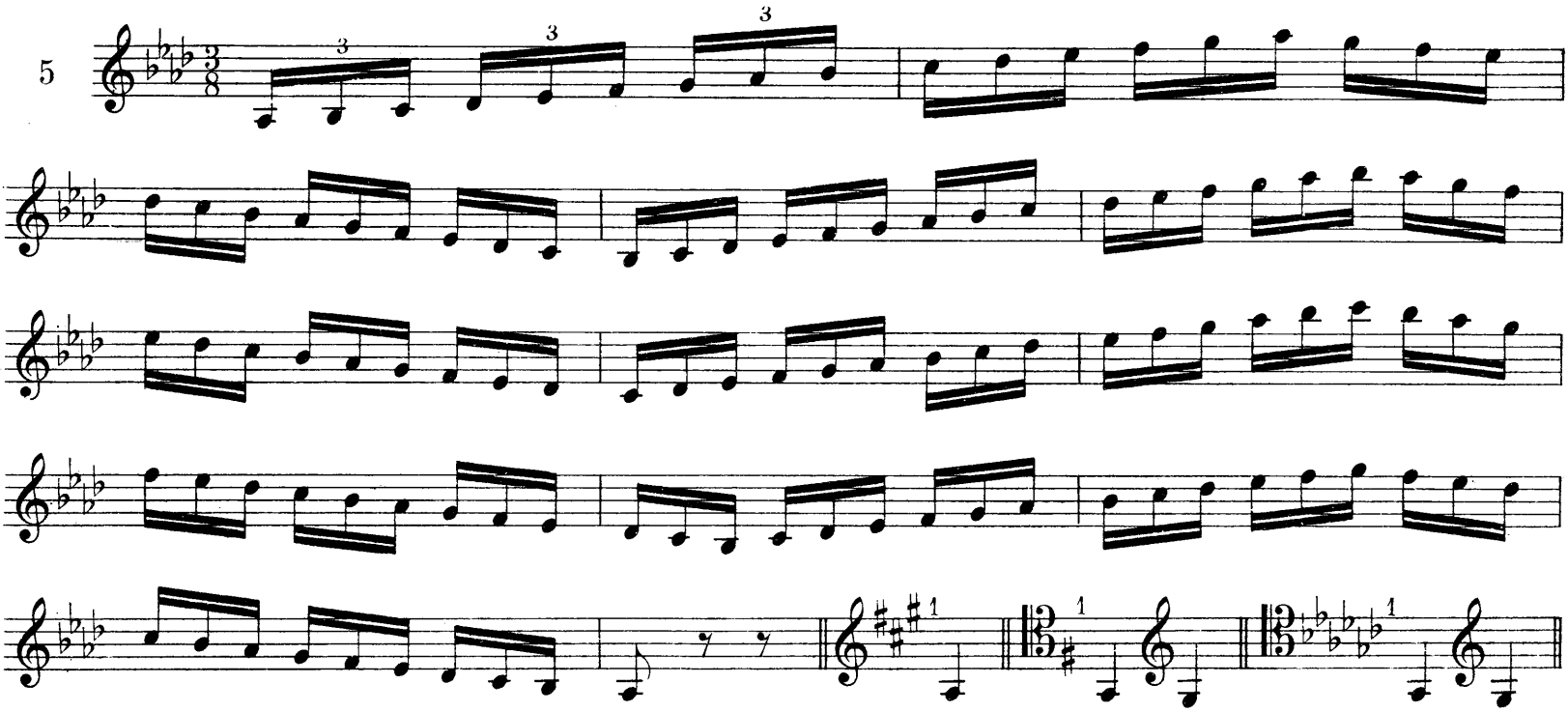


Cet exercice sera fait en coup de langue binaire exclusivement.



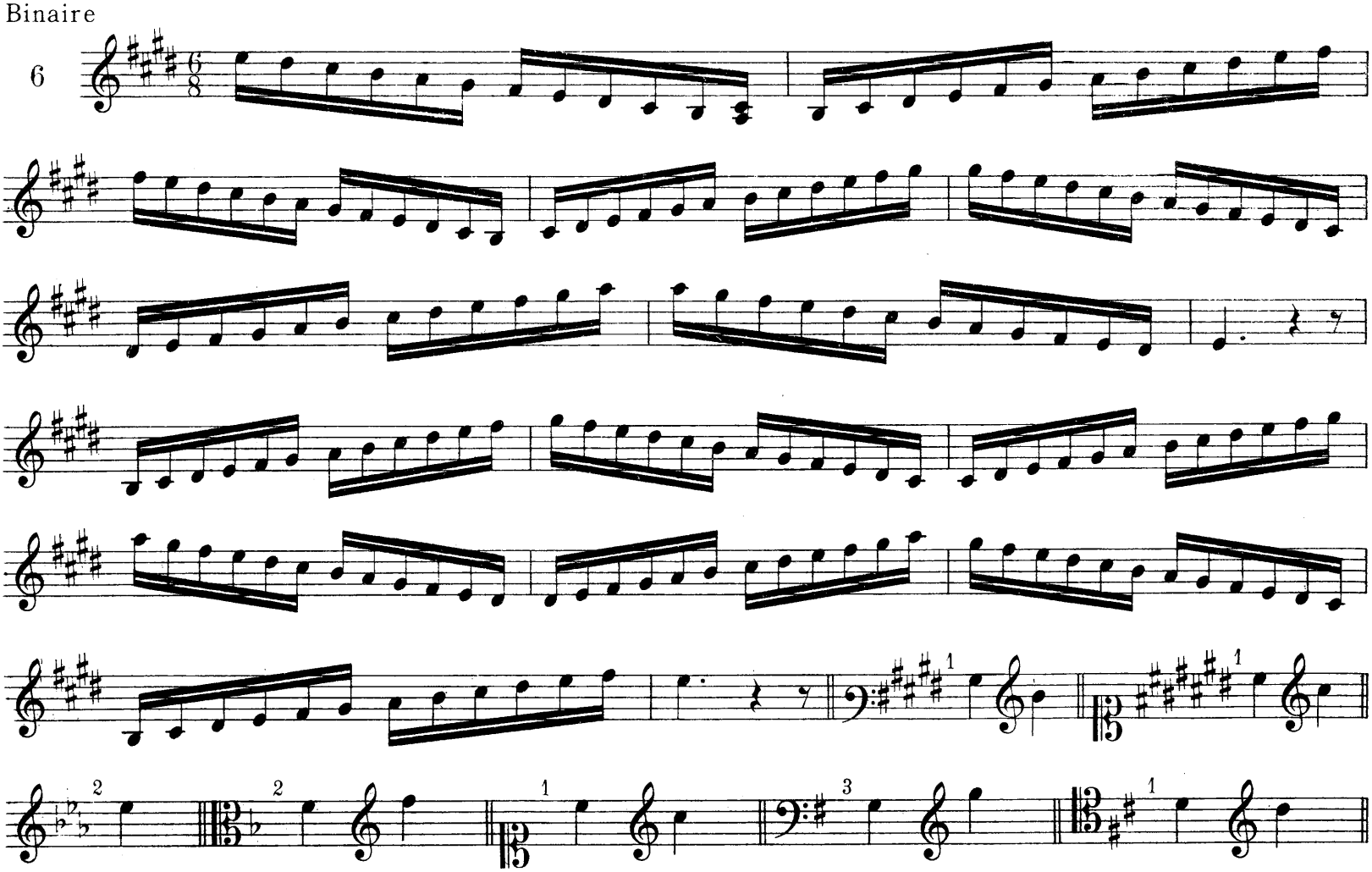



5

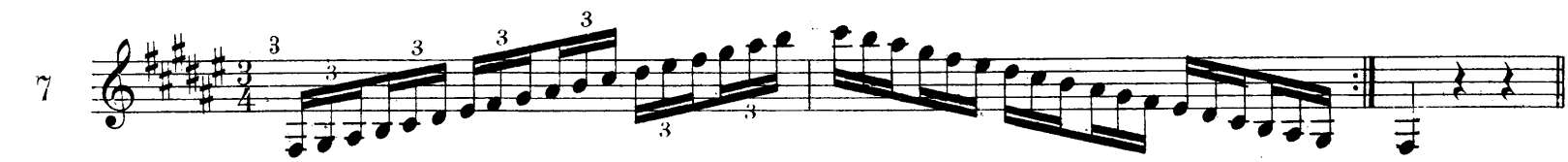


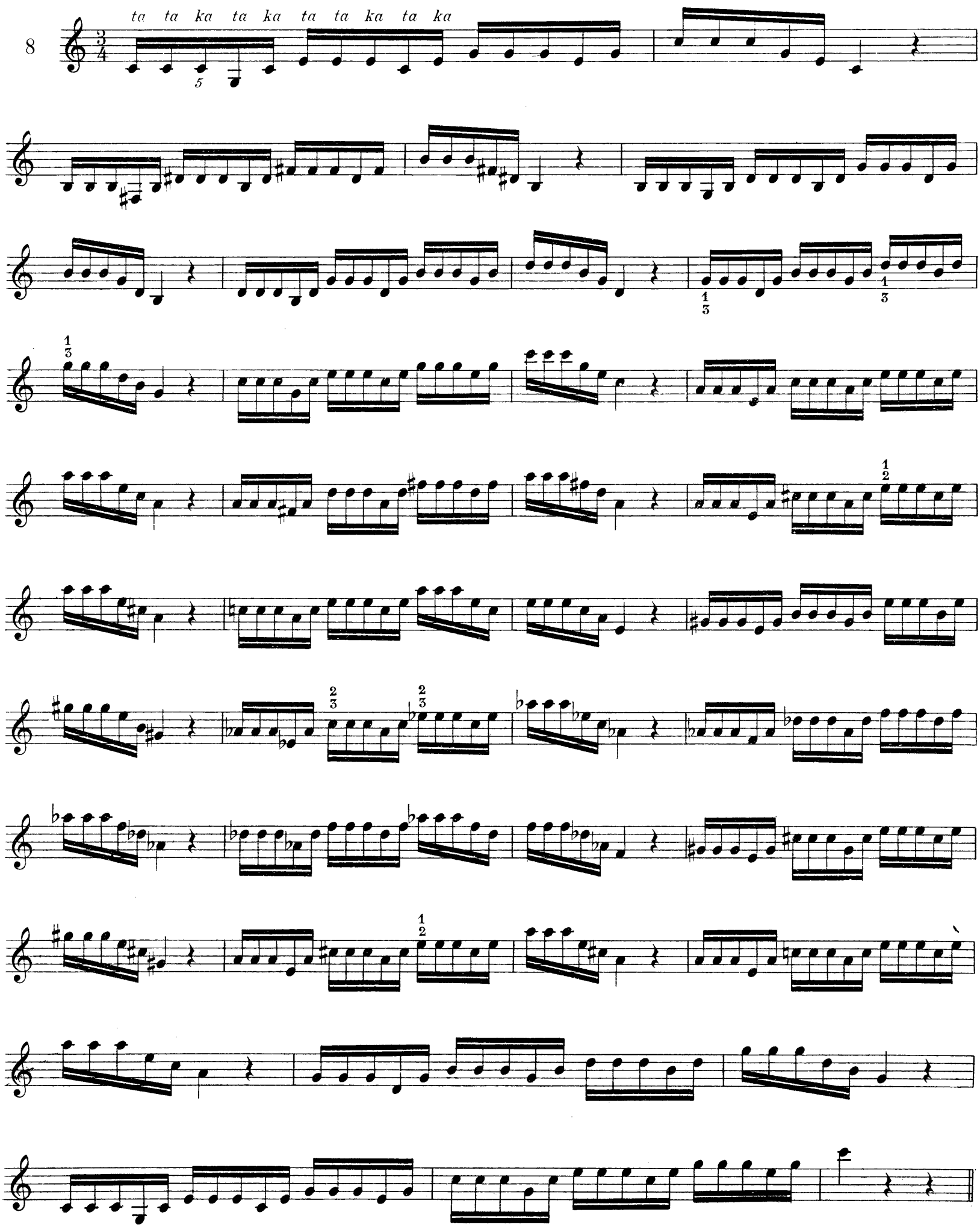
Binaire

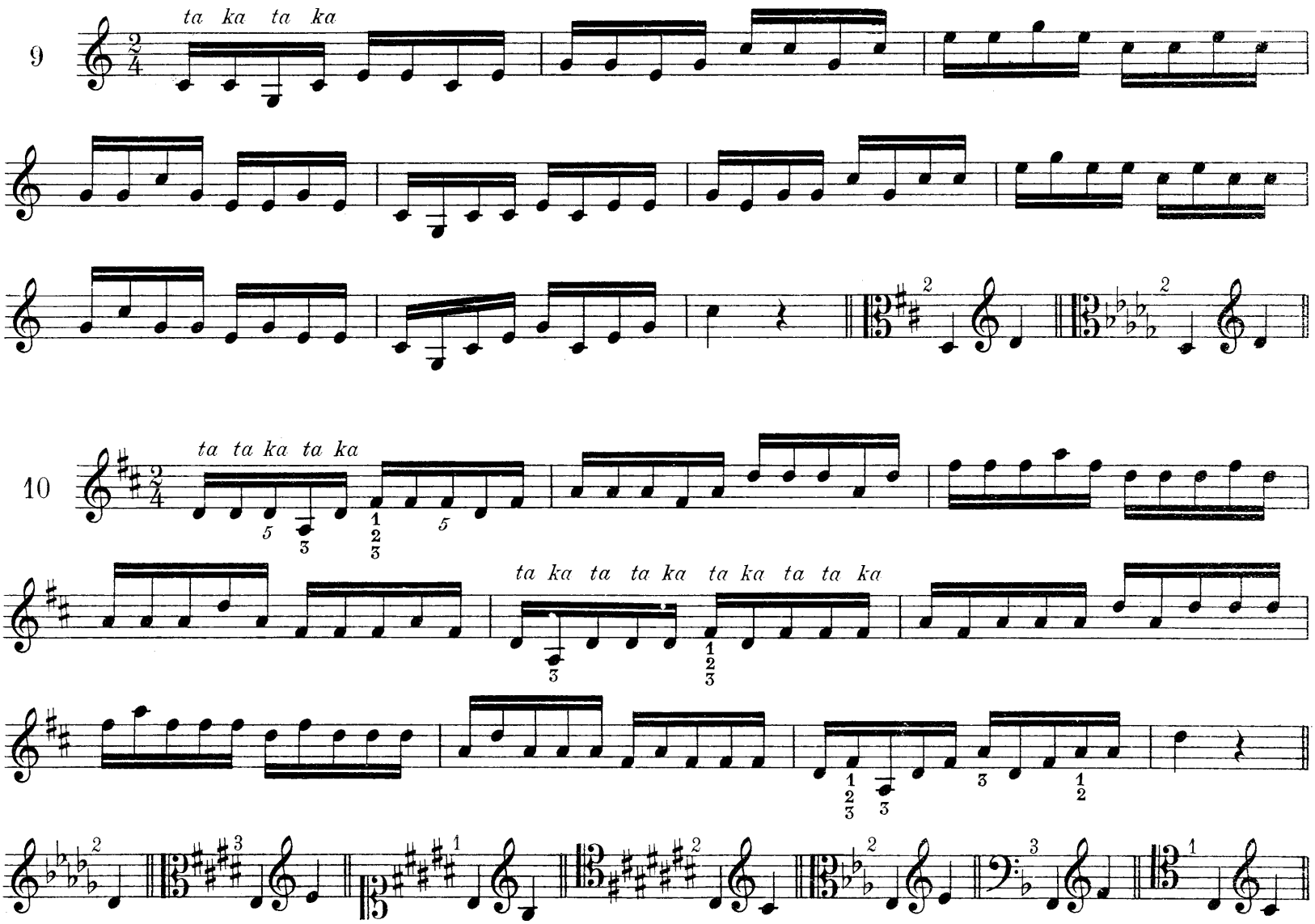
6



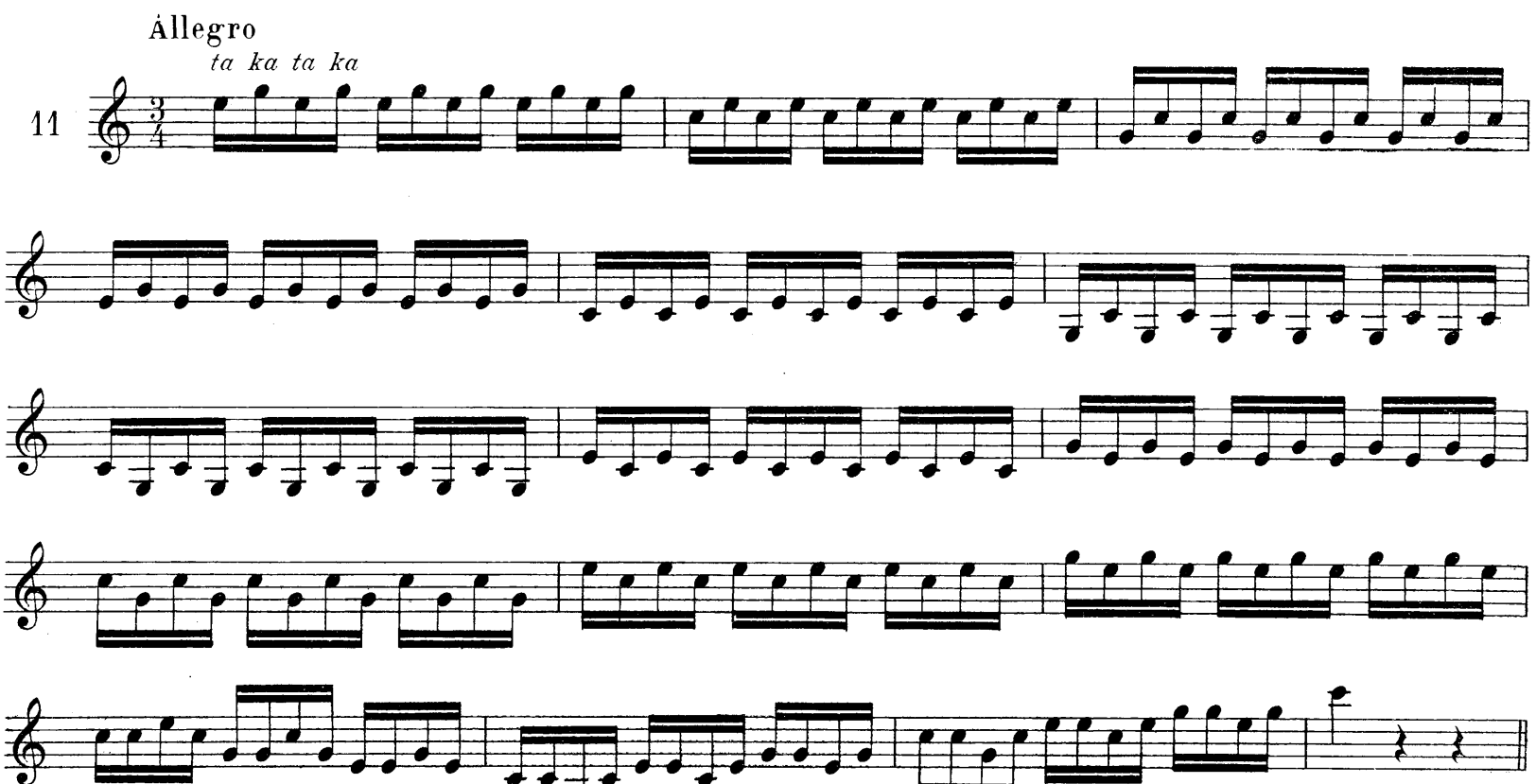
7




8
ta ta ka ta ka ta ta ka ta ka


9
ta ka ta ka


10
ta ta ka ta ka
ta ka ta ta ka ta ka ta ta ka

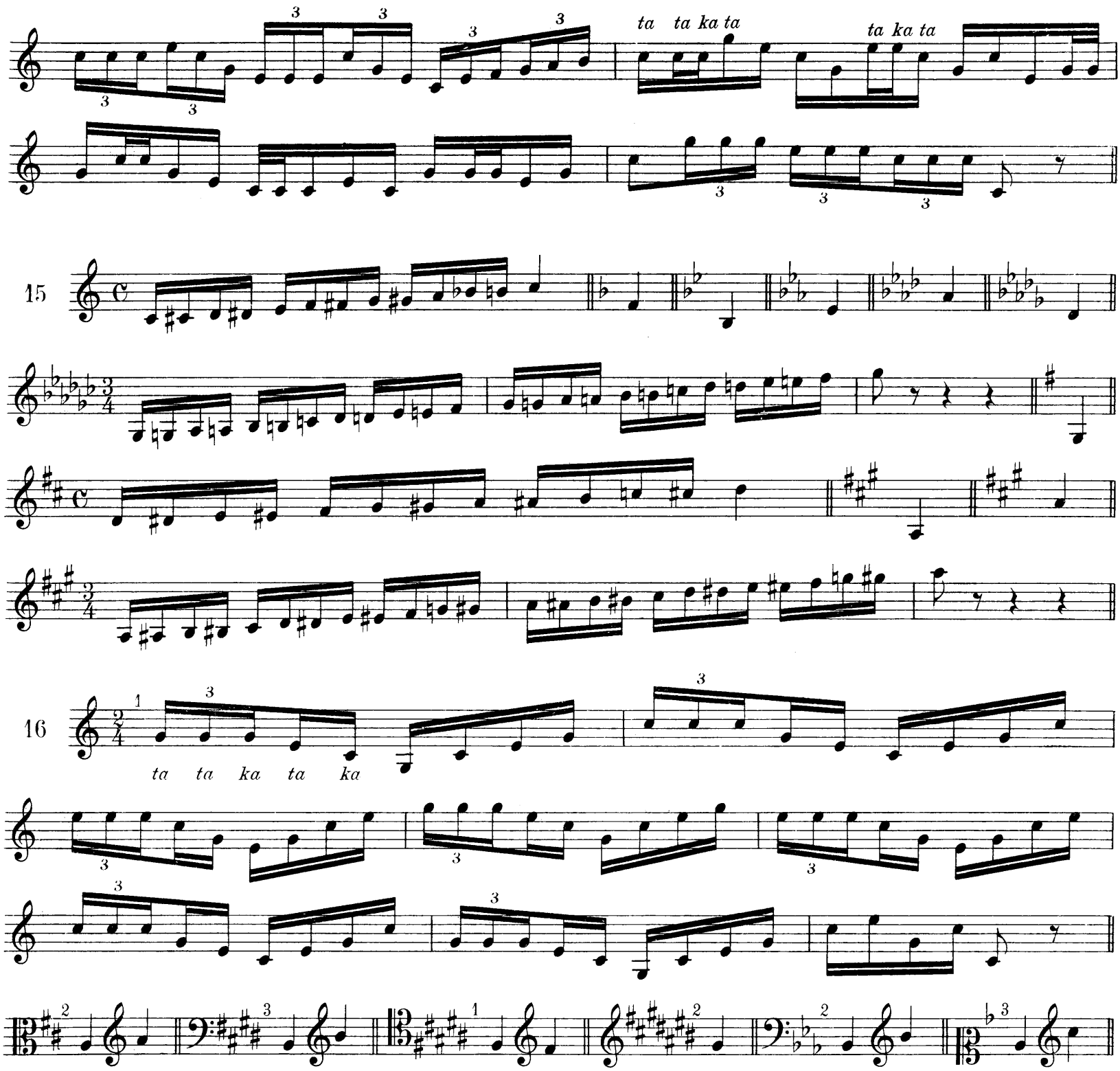

Allegro
11
ta ka ta ka

12

13

14

ta ka ta ka ta

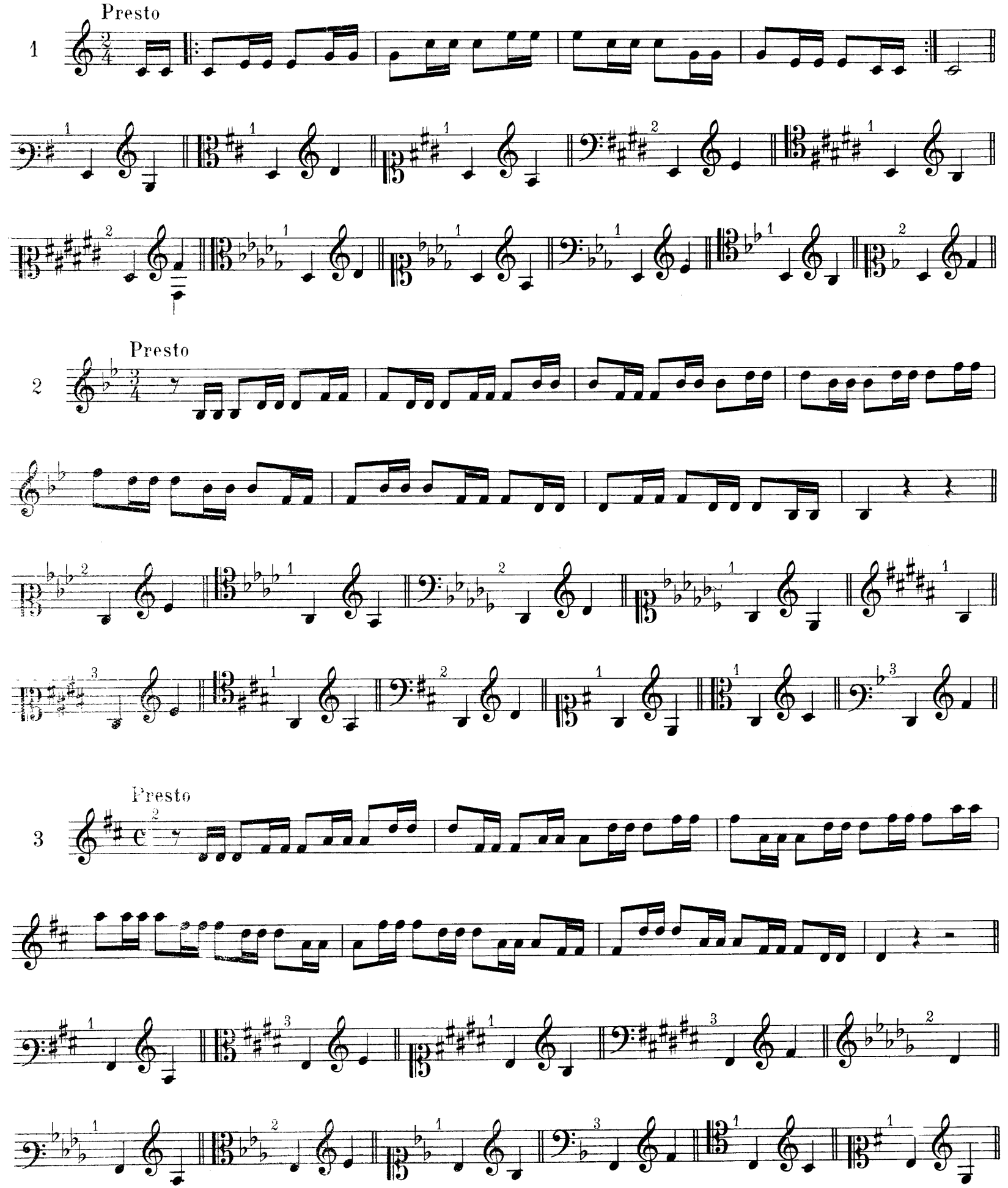



Avant de terminer le chapitre du coup de langue composé, disons qu'il est bon de s'en servir le plus souvent possible soit dans le rythme binaire, soit dans le rythme ternaire, même lorsque le coup de langue simple pourrait suffire à la vitesse, car le coup de langue composé est plus souple, plus léger et par conséquent plus brillant que le coup de langue simple pour peu que le mouvement soit vif.

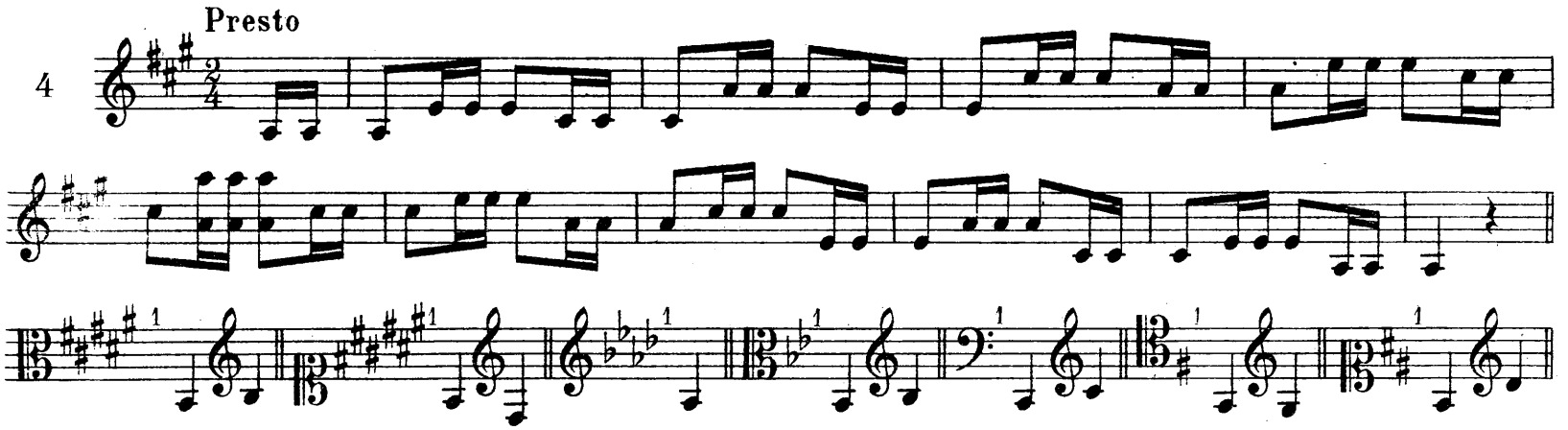
C'est dire que, au lieu de n'employer le coup de langue composé que pour suppléer à l'insuffisance du coup de langue simple, on devrait en généraliser l'usage. A cet effet, il est bon de travailler les gammes et les arpèges avec le coup de langue composé binaire ou ternaire selon le rythme de la notation, après les avoir suffisamment étudiés en coup de langue simple.

# EXERCICES DE LÉGÈRETÉ

En coup de langue simple d'abord, puis en coup de langue binaire.

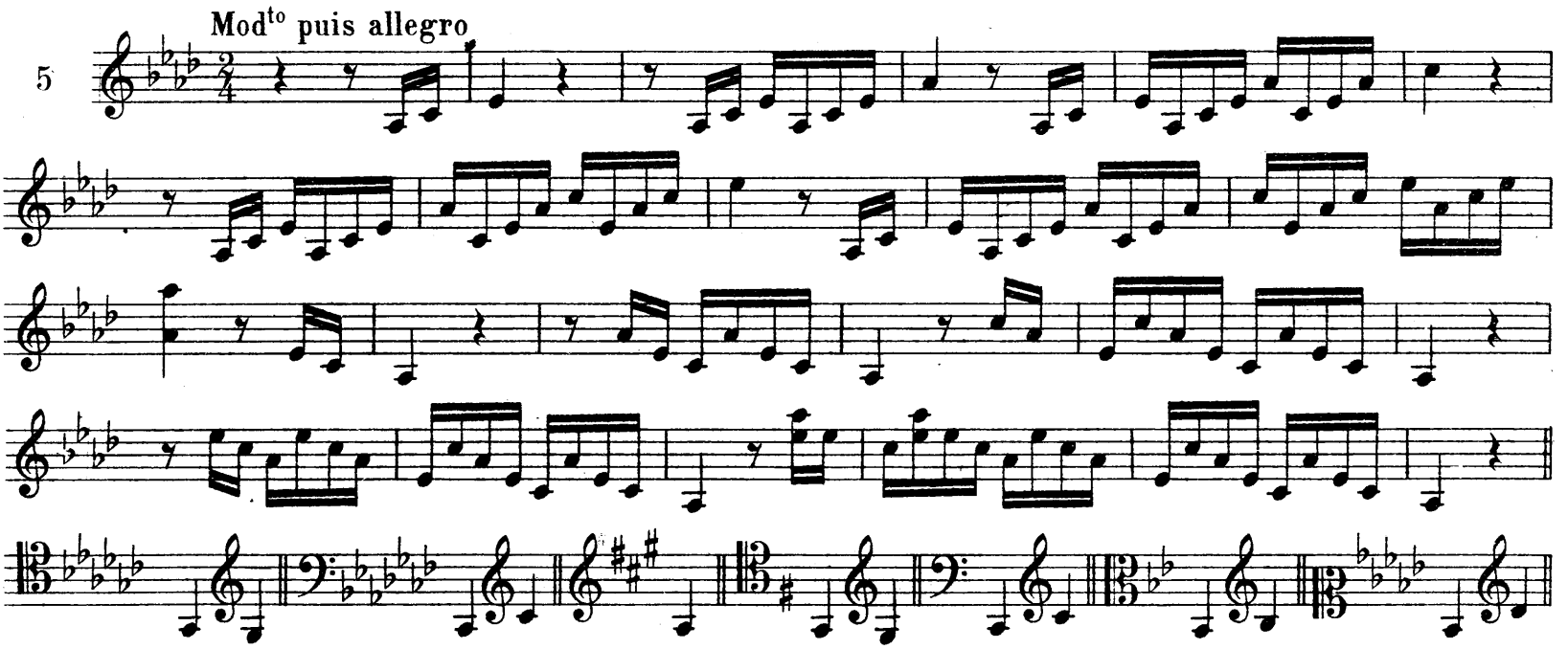


4 Presto

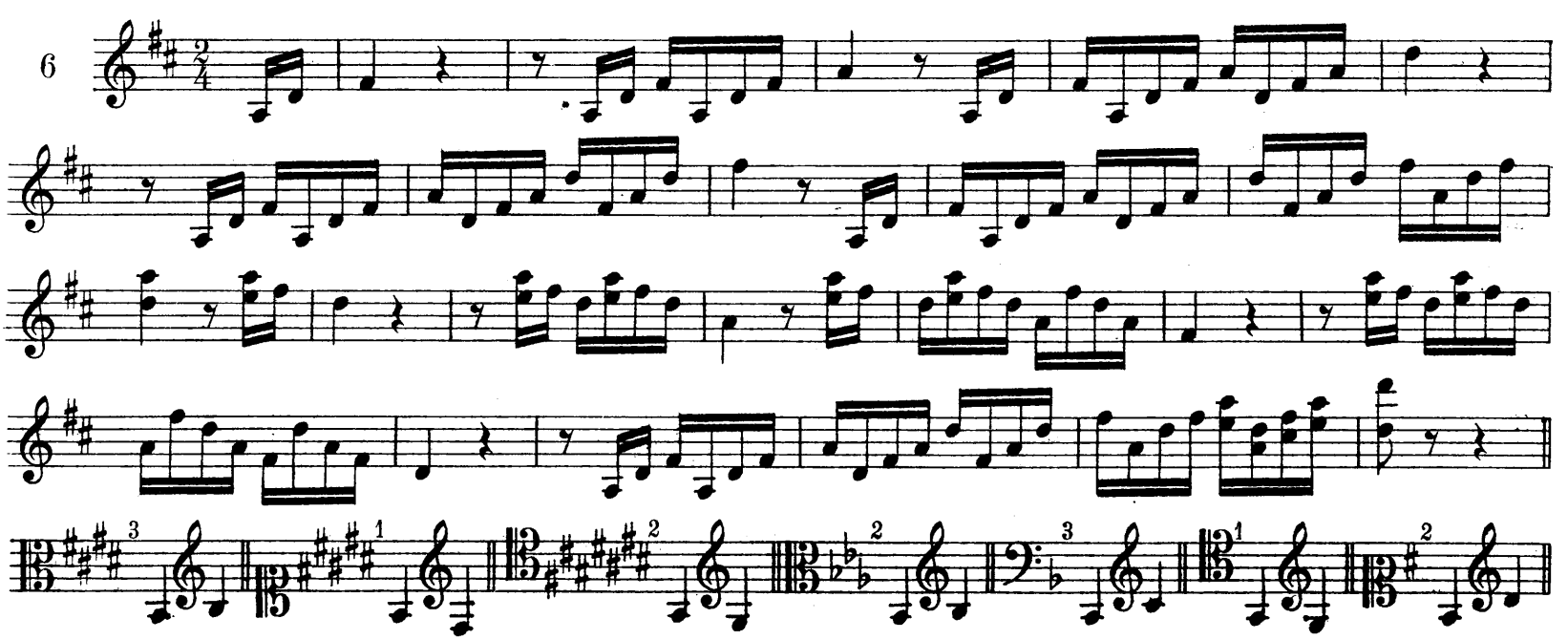


Pour obtenir la plus grande vitesse possible dans ces quatre premiers exercices, on devra les étudier aussi en employant exceptionnellement l'articulation suivante: *ta ga da* au lieu de *ta ka ta.* De même que *ta da ga da* pour le coup de langue ternaire au lieu de *ta ta ka ta,* sans oublier que dans l'exécution, on ne doit employer cette articulation défectueuse que dans un excès de vitesse.

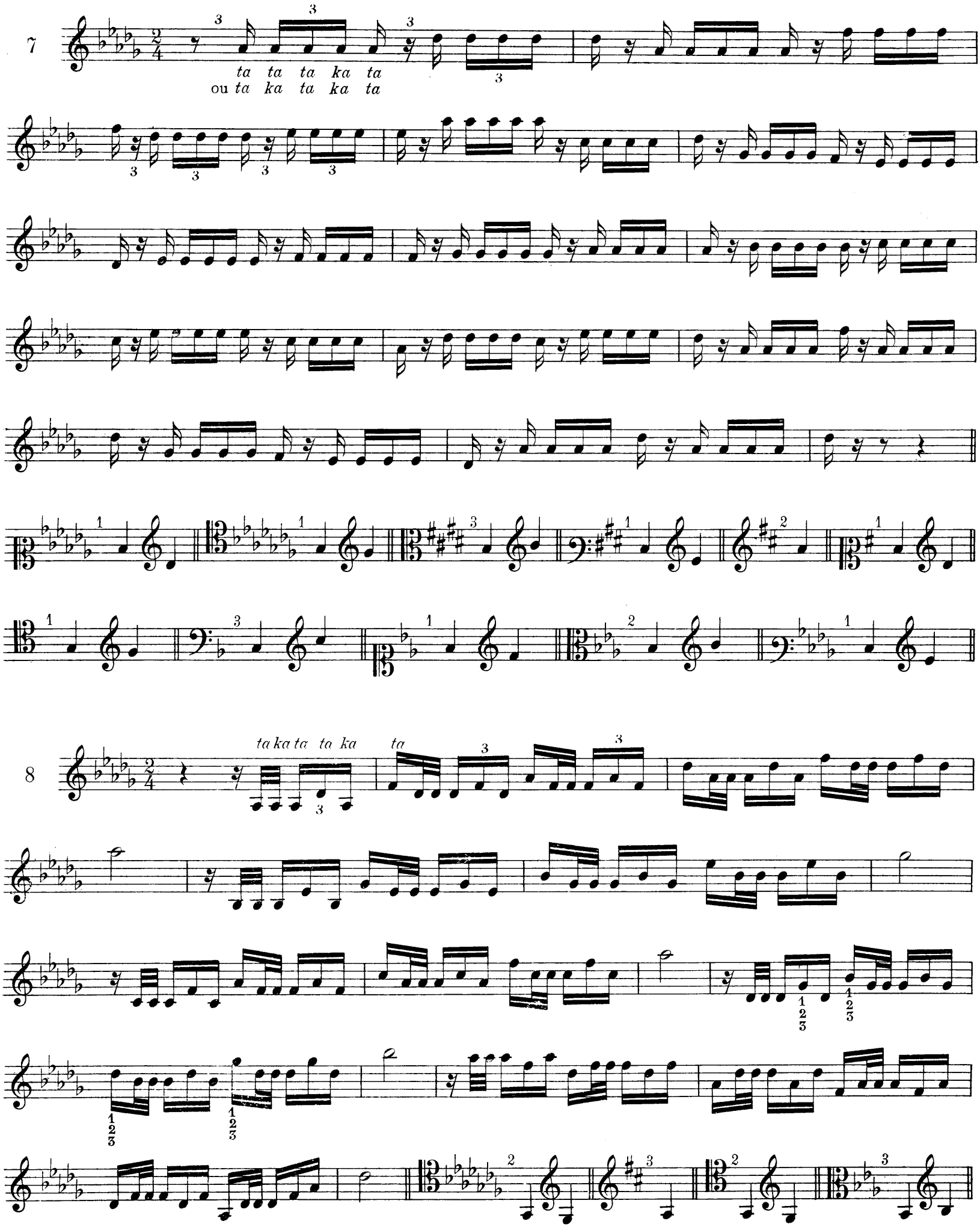
5 Mod^to^ puis allegro

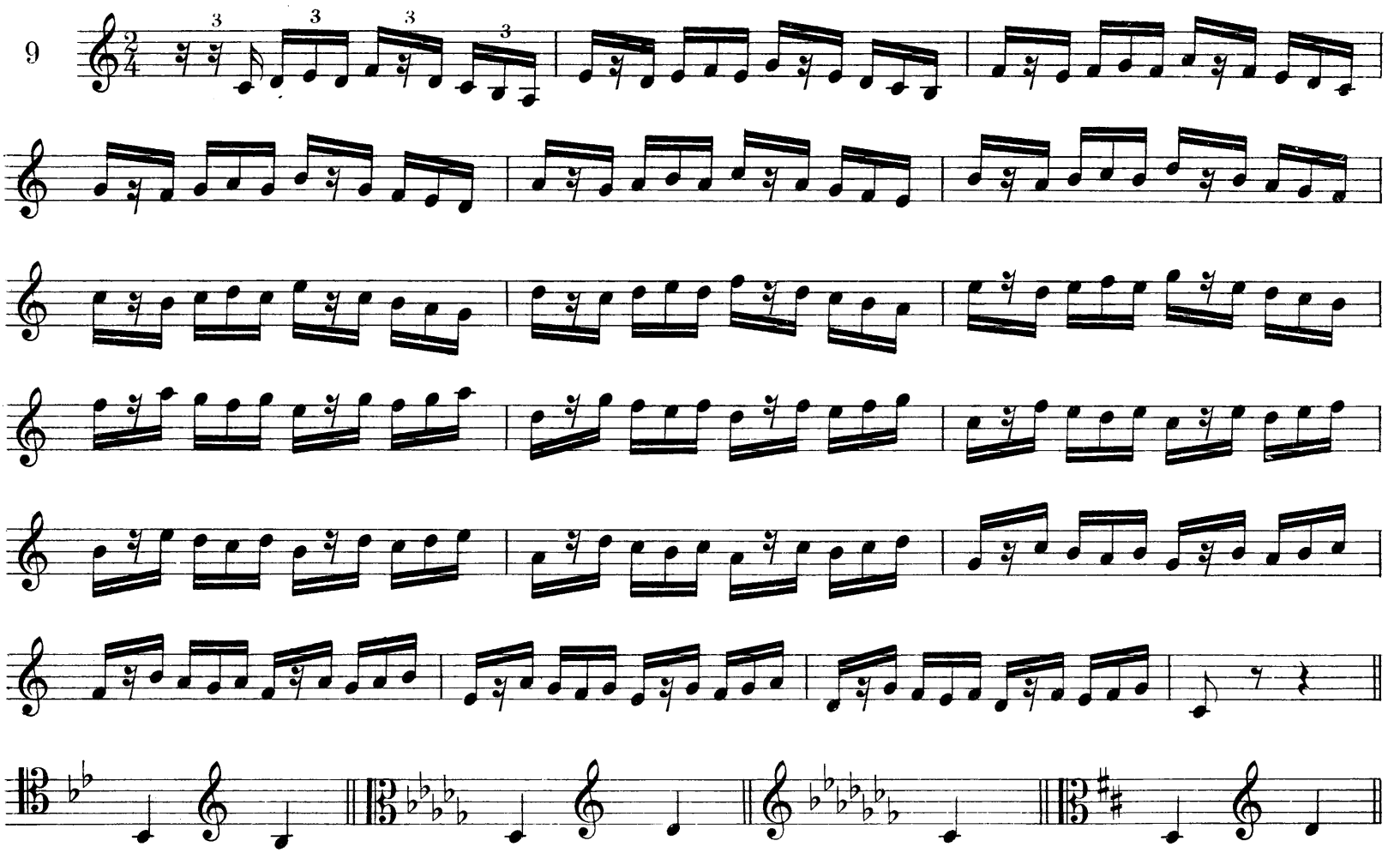


6



# NOTES RÉPÉTÉES

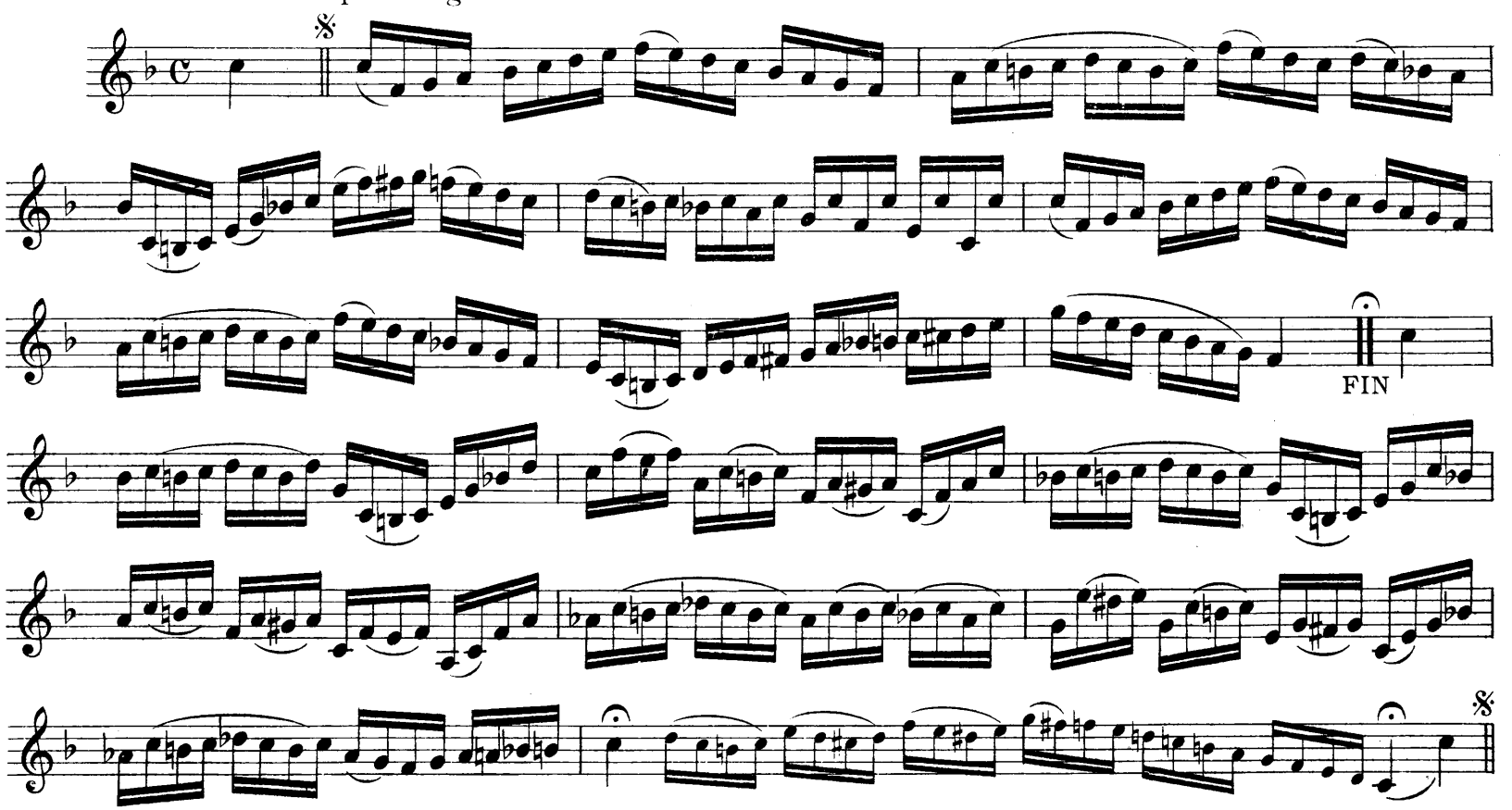




## 1re VARIATION DU 2e GRAND SOLO (1)

ARBAN

Tous les détachés en coup de langue binaire.

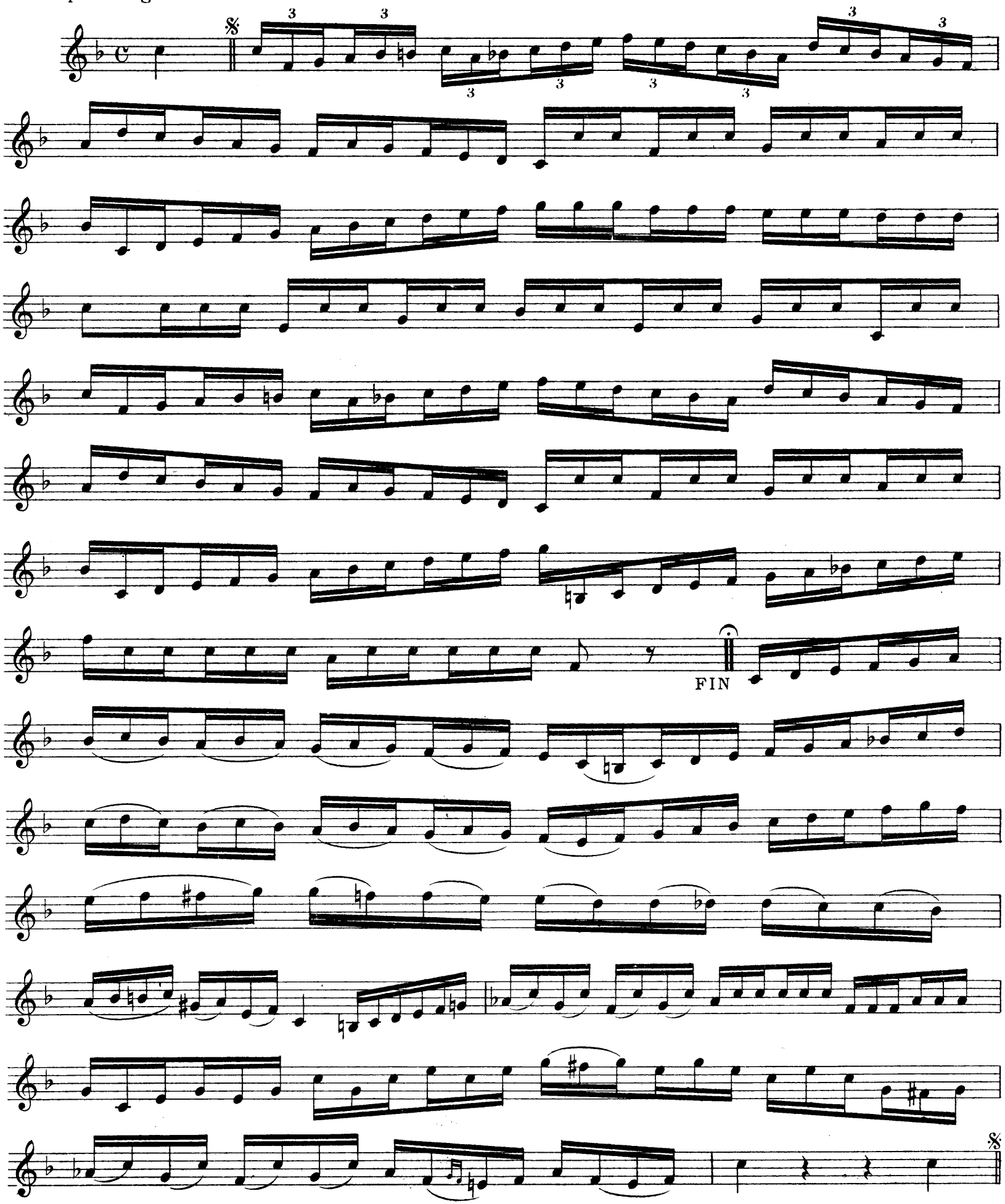



(1) *Paris, E. Leduc & P. Bertrand & Cie, Editeurs.*

# FINAL DU 2e GRAND SOLO(1)

En coup de langue ternaire.

ARBAN

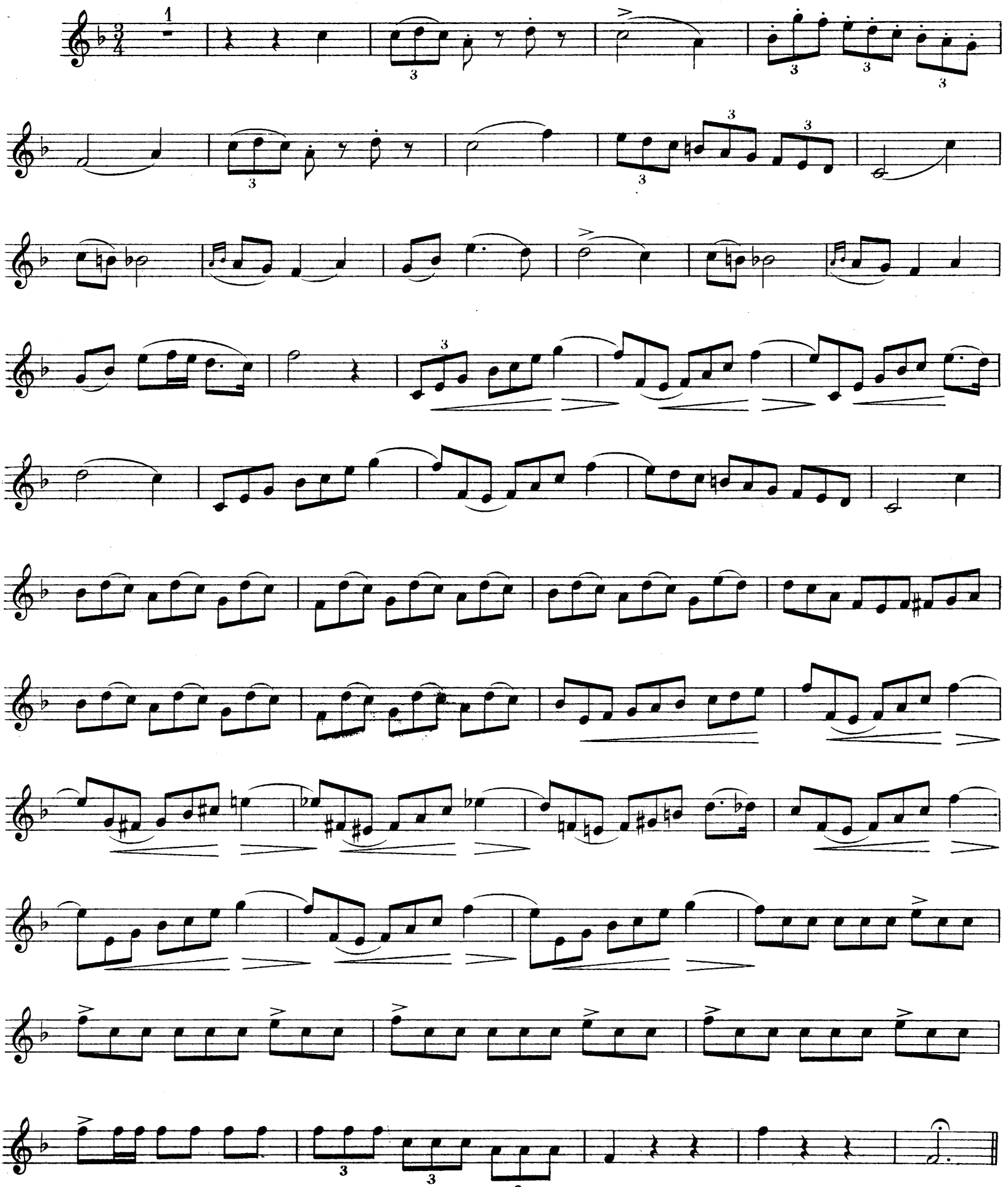



(1) *Paris, E. Leduc & P. Bertrand & Cie, Editeurs.*

# FINAL DE LA 2e FANTAISIE BRILLANTE[1]

Tous les détachés en coup de langue ternaire.

ARBAN



(1) *Paris, E. Leduc & P. Bertrand & Cie, Editeurs.*

# RÉSUMÉ DE L'ÉTUDE DU DOIGTÉ ORDINAIRE

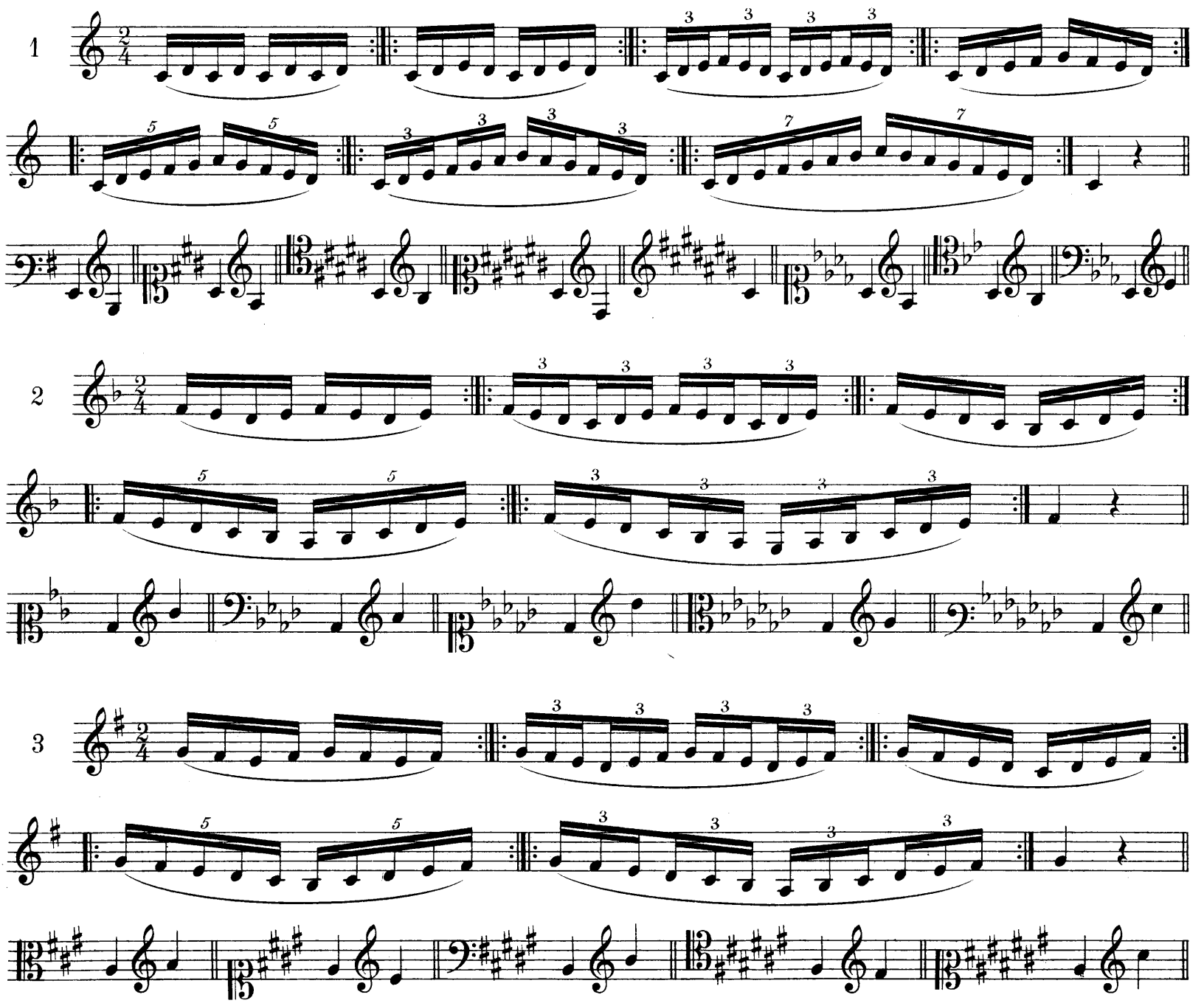
La plupart des élèves ne se rendent pas suffisamment compte de la nécessité d'avoir un doigté souple. On s'imagine trop souvent qu'il suffit d'avoir de bonnes lèvres sans remarquer que de bons doigts sont indispensables à l'élégance du jeu et à sa souplesse lors même que le doigté est facile.

Le mouvement des pistons concorde plus ou moins exactement avec ceux des lèvres et de la langue et l'inexactitude nuit à la netteté des émissions. Il ne faut pas se borner à posséder le doigté que l'on doit utiliser, mais comme dans tous les genres d'exercices il faut pouvoir faire avec une facilité relative, plus fort que le degré nécessaire. C'est pour cela que nous avons cru devoir développer le plus possible, au moyen de la transposition, l'étude du doigté comme celle de tous les genres d'exercices.

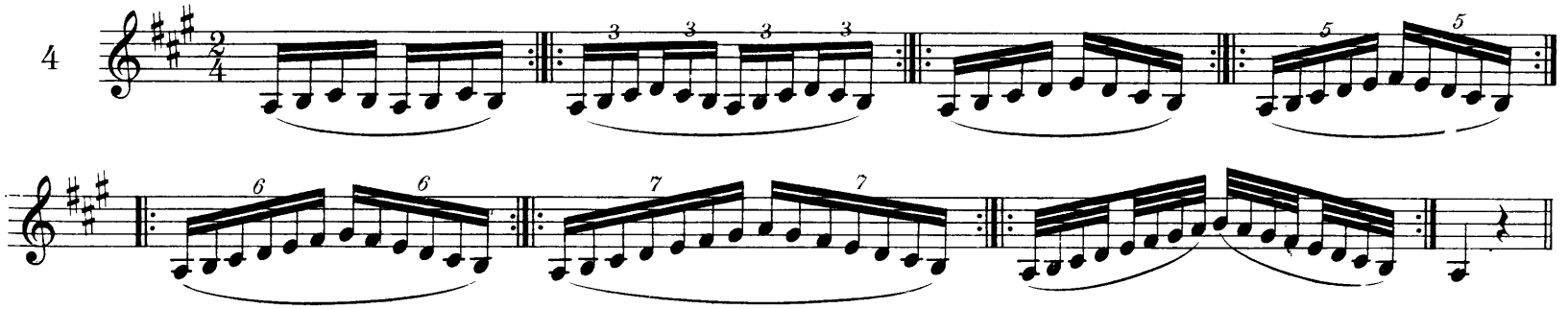
Dans cette série d'exercices on n'emploiera que le doigté ordinaire, afin d'acquérir d'abord la pleine indépendance des doigts. Nous verrons plus loin les doigtés exceptionnels et la manière de les employer.

Chaque fragment qui offrira la moindre gêne sera travaillé particulièrement. On devra obtenir *progressivement* la plus grande vitesse.

On répètera chaque mesure un nombre de fois indéterminé.

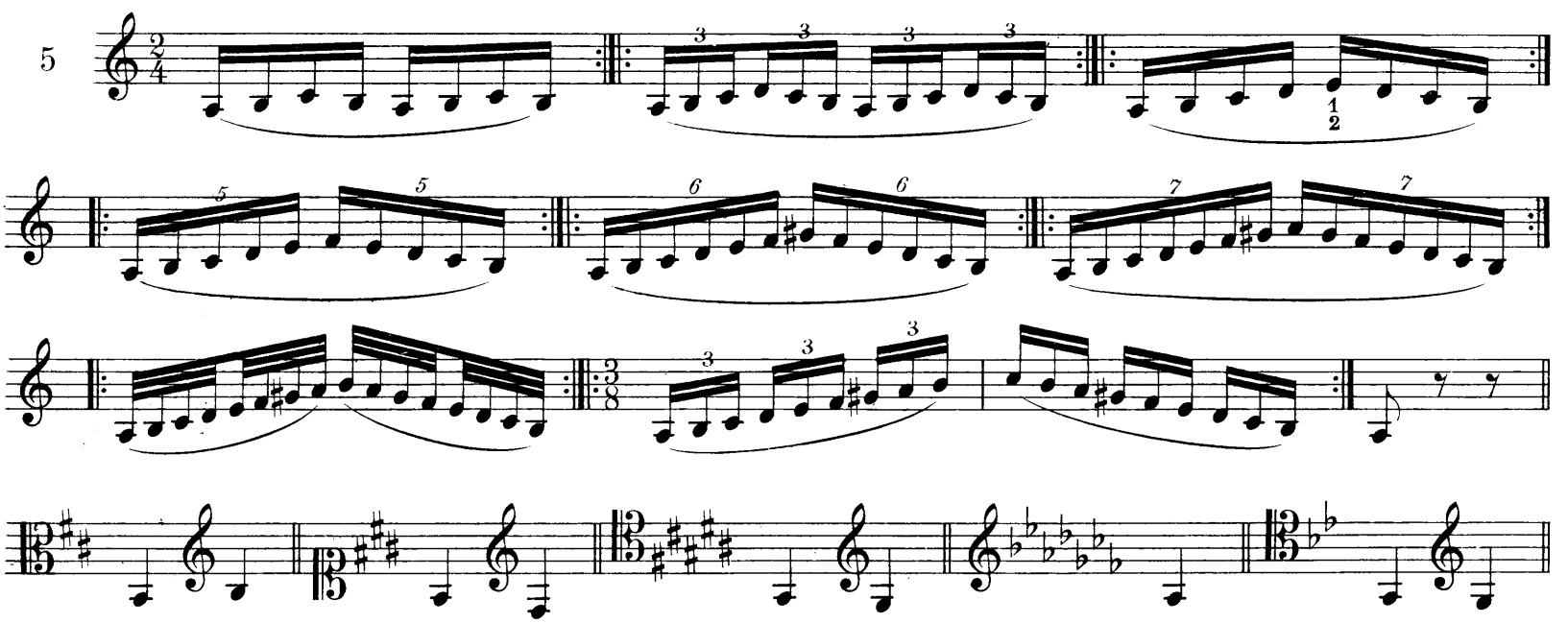


4

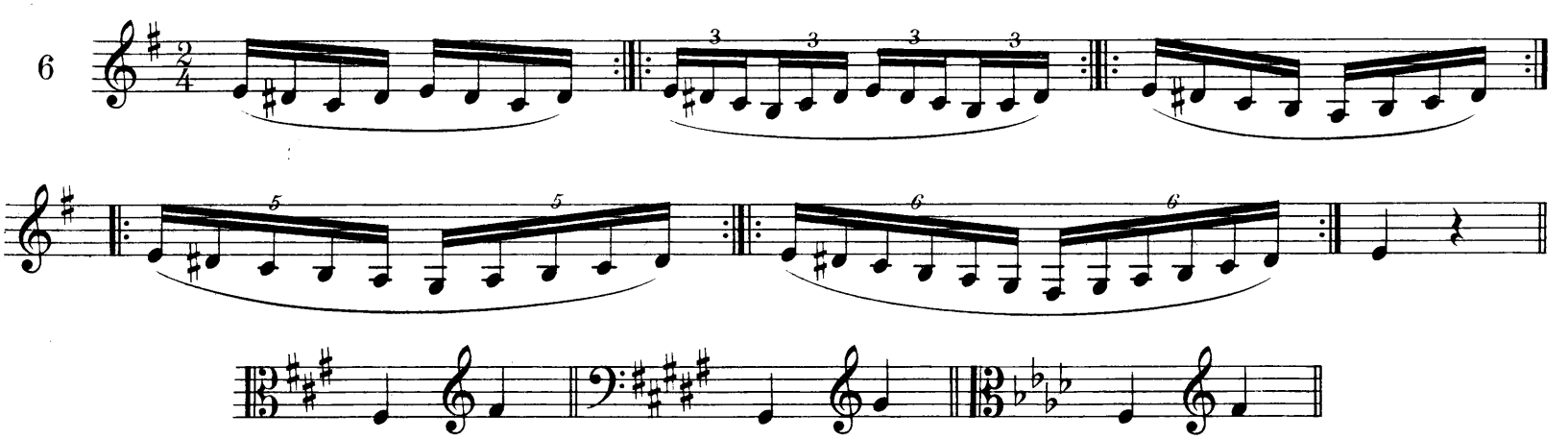


Observer l'altération accidentelle ascendante de la note sensible[1] dans toutes les tonalités.

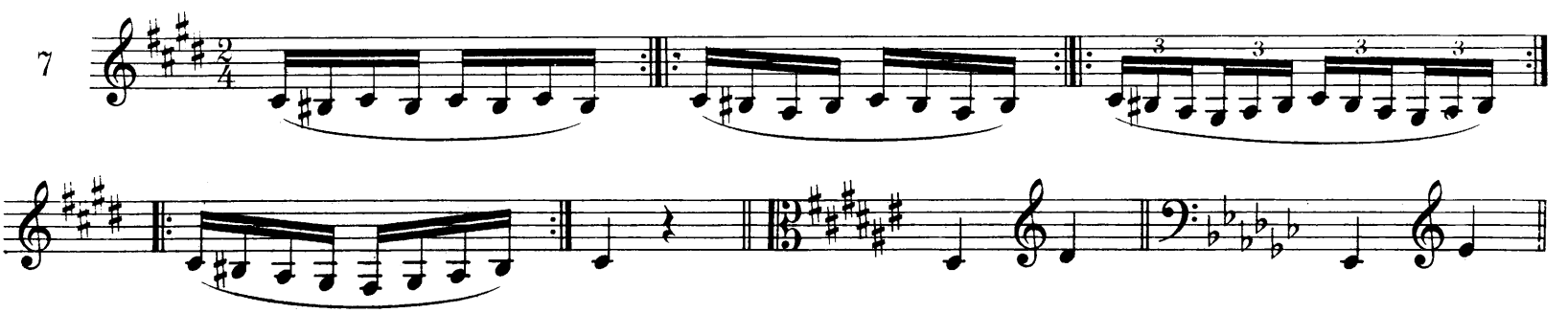
5



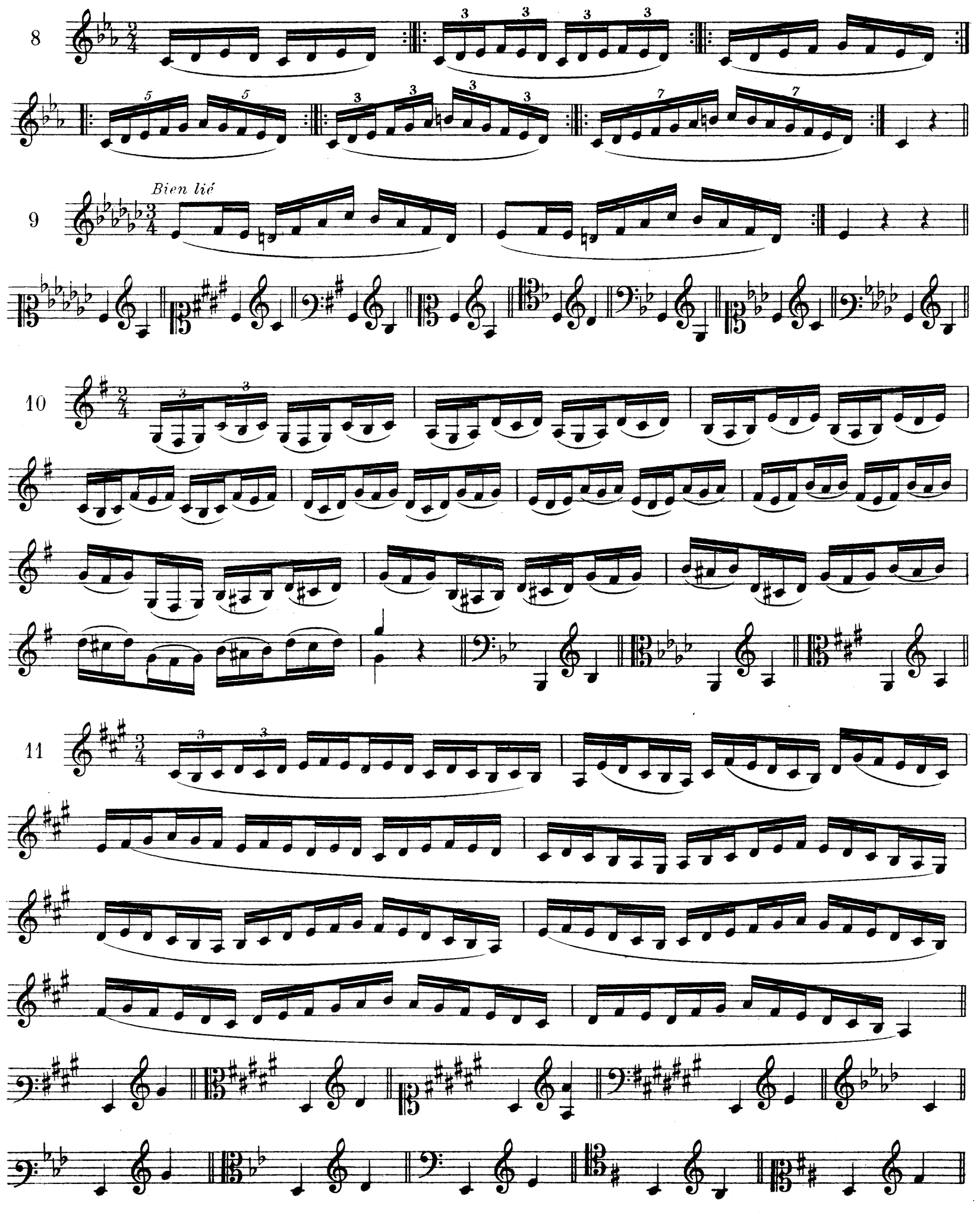
6

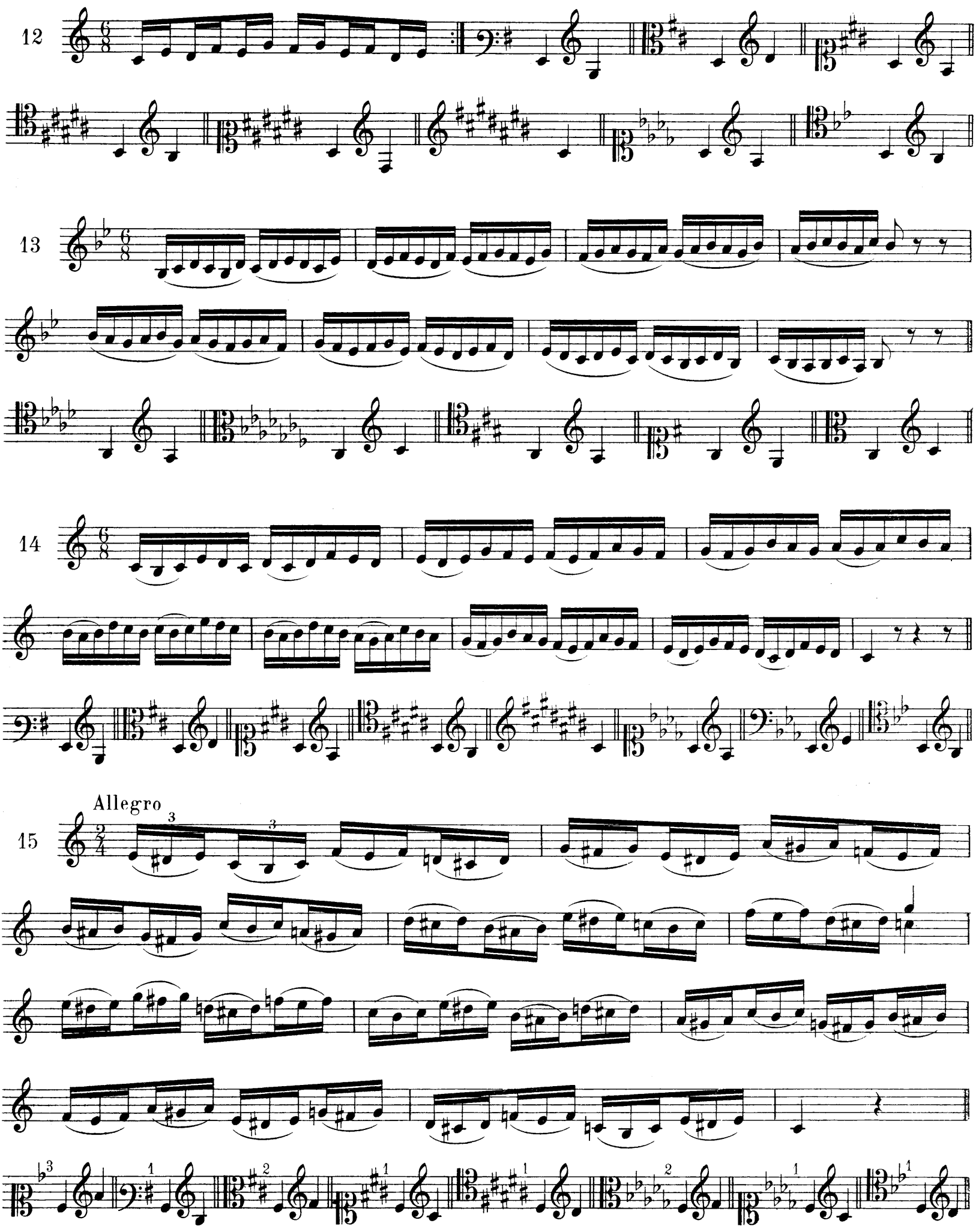


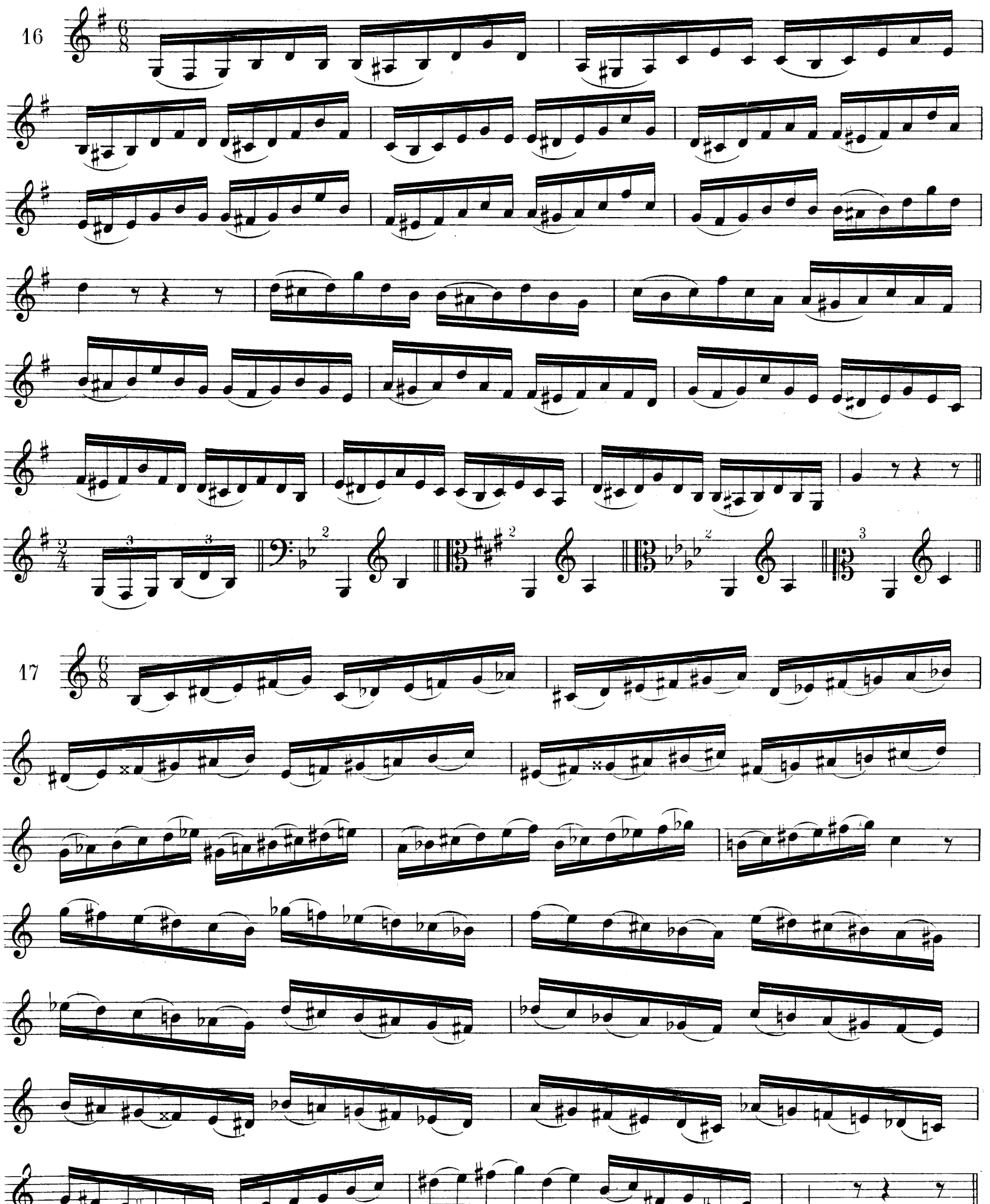
7



[1] *Note sensible, 7e degré.*

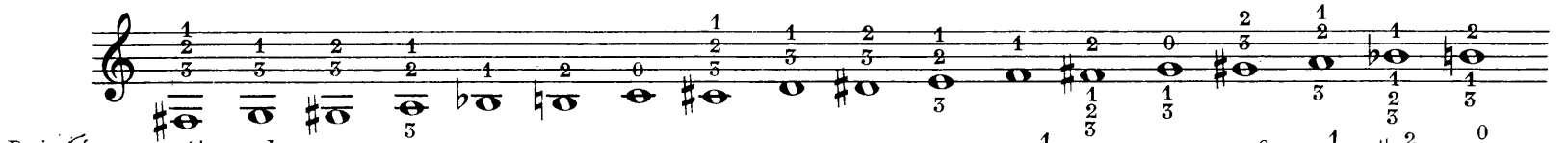

8
9
Bien lié
10
11


12
13
14
Allegro
15

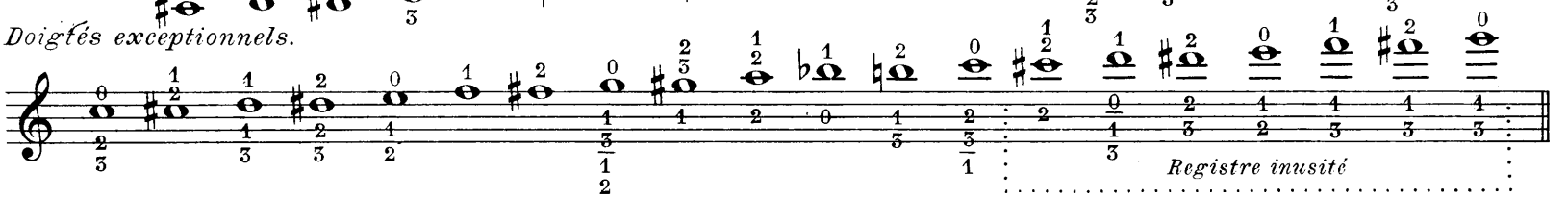

16
17

# DOIGTÉS EXCEPTIONNELS

*Doigtés ordinaires.*

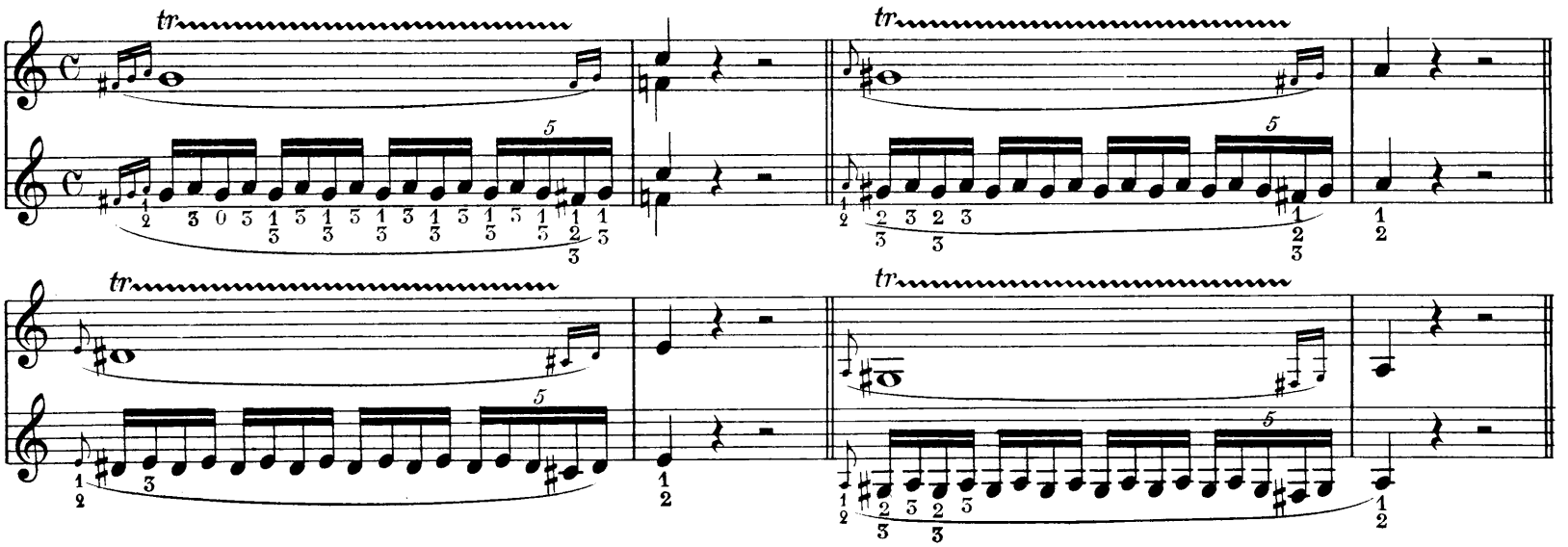


*Doigtés exceptionnels.*




Dans les traits rapides, gammes, trilles etc. et quand la vitesse est assez grande pour que les défauts de justesse soient imperceptibles, il est quelquefois préférable, comme on le verra dans le cours de cette méthode, d'employer le doigté exceptionnel principalement pour le *mi grave* et les *la* et aussi pour d'autres notes dans des circonstances différentes indiquées ci-après.

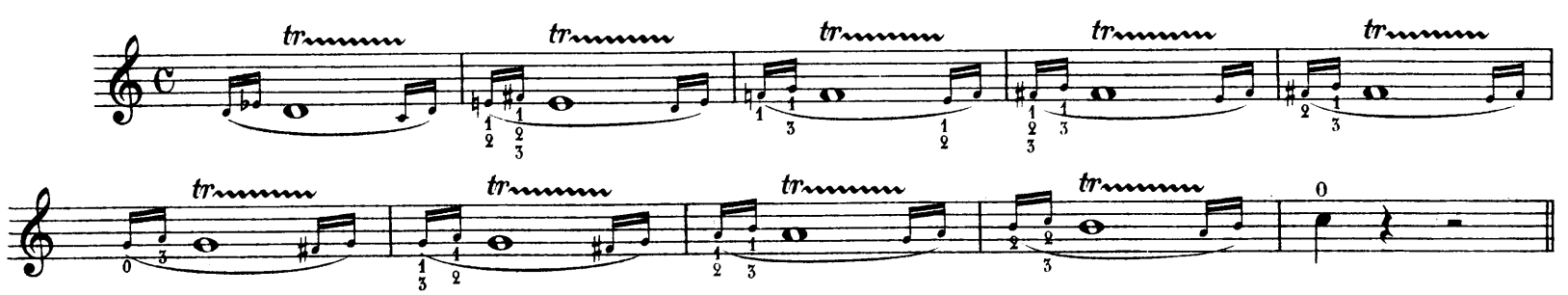
## TRILLES AU MOYEN DU DOIGTÉ EXCEPTIONNEL




Quand le trille est progressif on fait les premiers battements au moyen du doigté ordinaire auquel on substitue le doigté exceptionnel.

## ÉTUDE EN TRILLES

pour acquérir l'indépendance des doigts



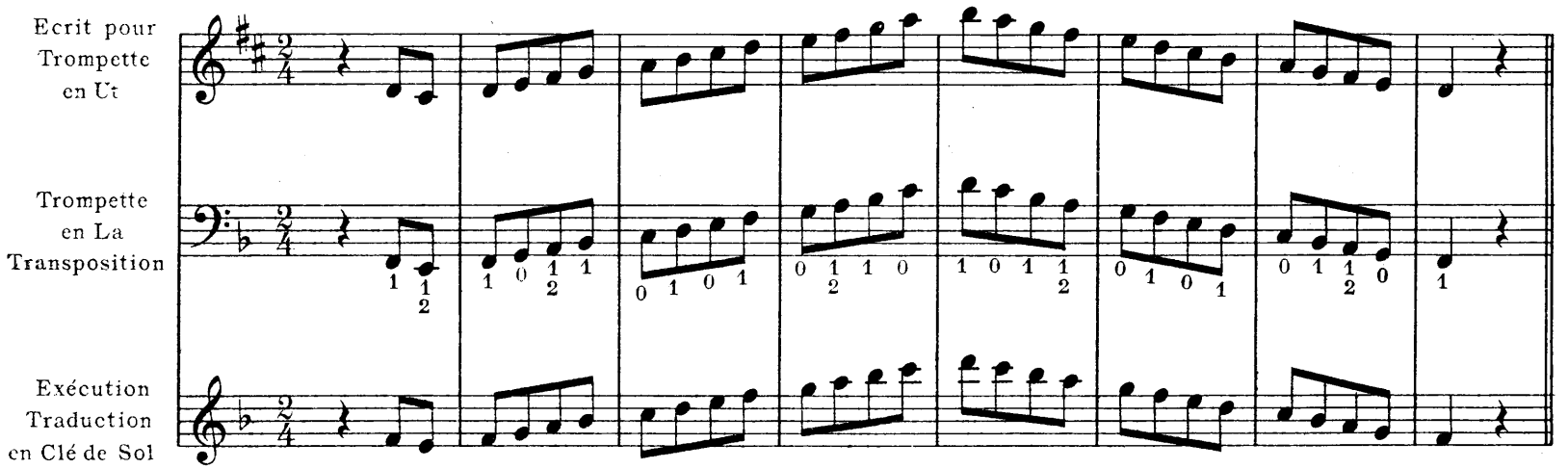

Tous les exercices précédents peuvent être travaillés sans instrument, avec les doigts seuls et la main appuyée.

## Utilité de l'abaissement permanent du piston 3.

La gamme suivante donnée comme exemple, pour la théorie, démontrera les ressources que l'on peut tirer du doigté exceptionnel, par l'abaissement permanent du piston 3, pour faciliter certains passages aux doigtés difficultueux.

La trompette est supposée en *la* et joue une tierce mineure plus haut, en clé de *fa* 4e ligne.

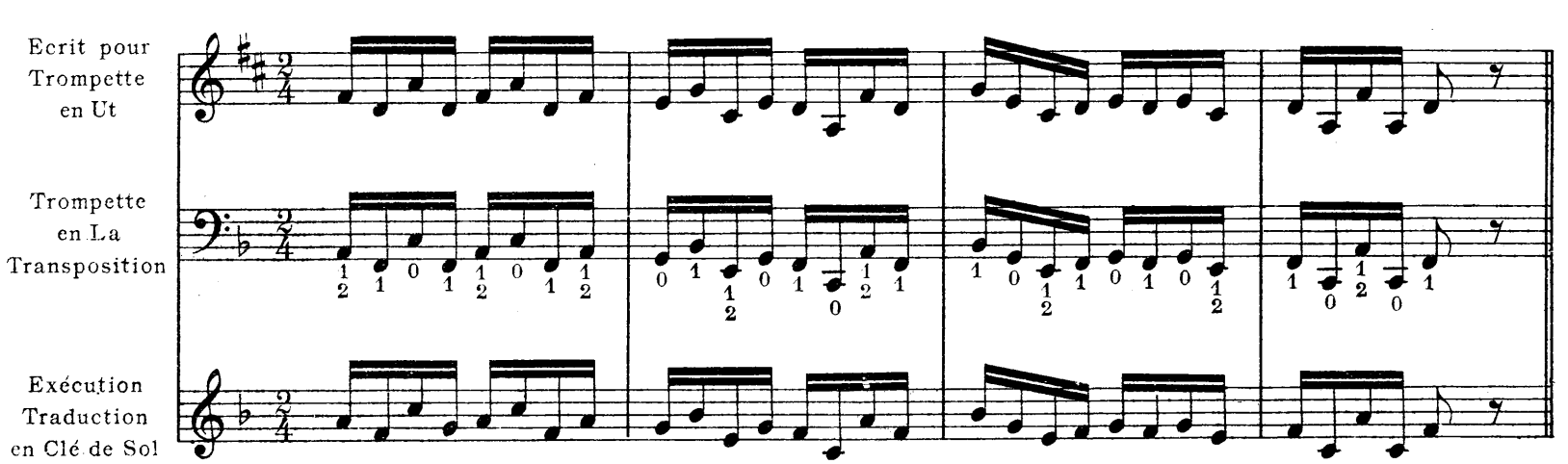
Seuls les pistons 1 et 2 fonctionnent, comme si l'instrument était à deux pistons au lieu de trois, le troisième faisant fonction de corps de rechange.

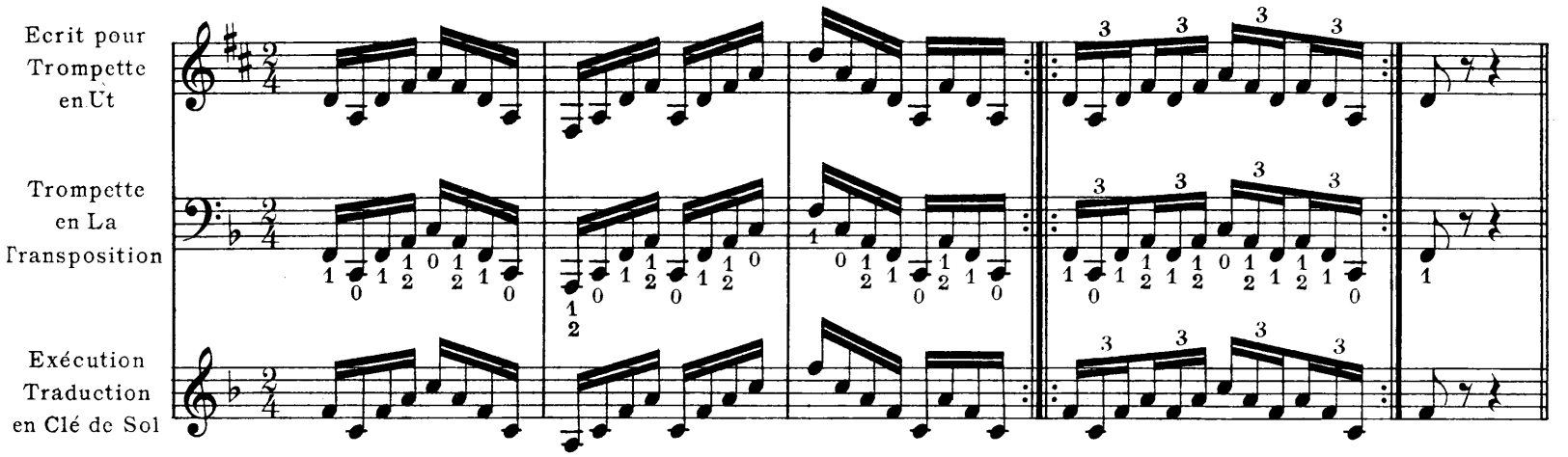


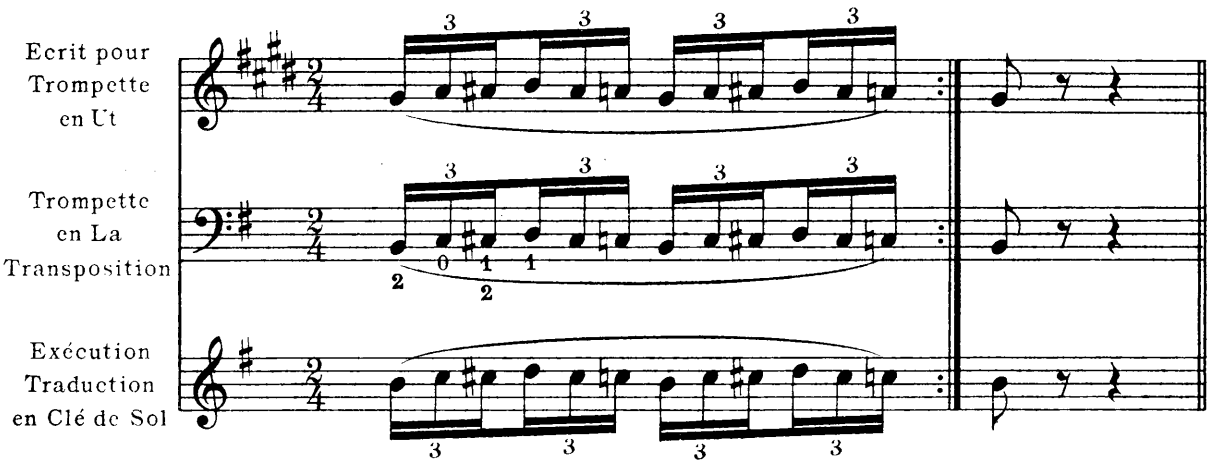

Pour l'emploi de ce doigté, il faut enfoncer un peu la coulisse du troisième piston de façon à accorder le avec le troisième piston sur le même *mi* à vide.

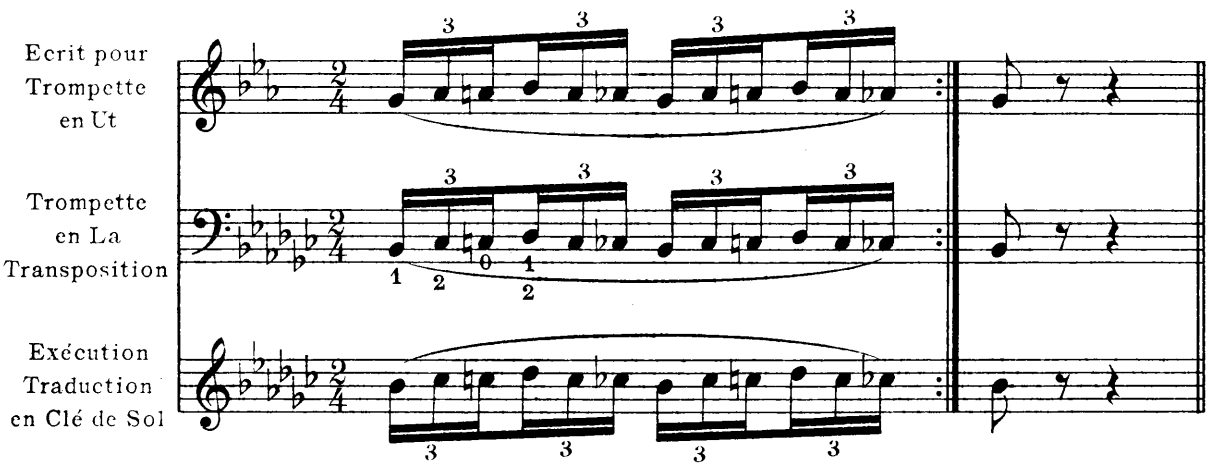
Malgré cela la justesse n'est pas irréprochable, mais ce doigté n'étant applicable que dans une vitesse impossible à obtenir avec le doigté ordinaire, son défaut de justesse n'est pas apparent et il est préférable à l'inconvénient d'un trait raté.

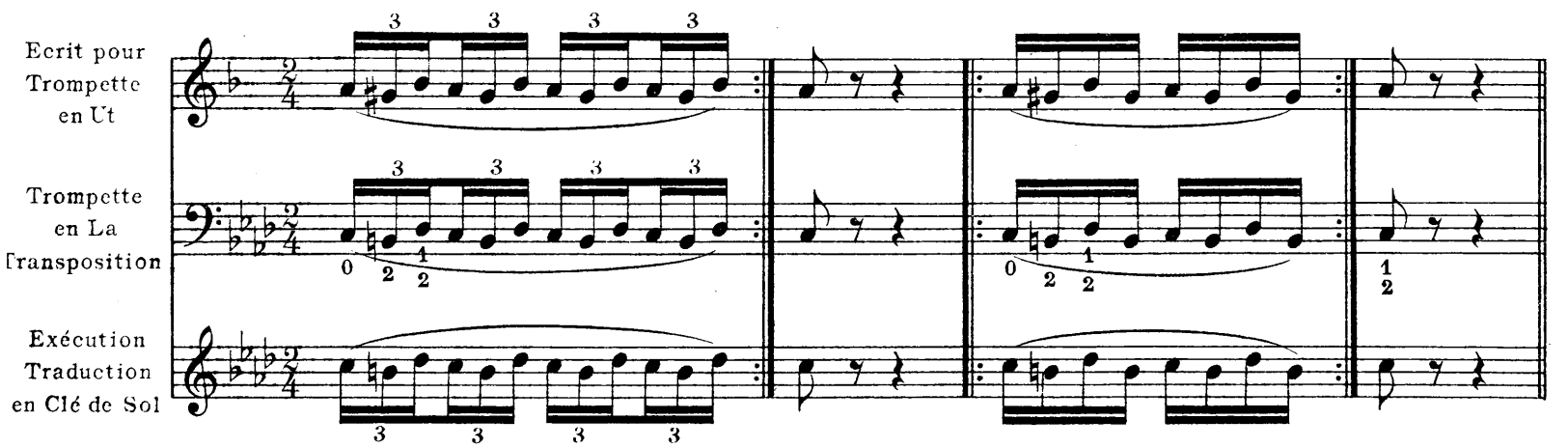
### EXEMPLES




Ecrit pour
Trompette
en Ut
Trompette
en La
Transposition
Exécution
Traduction
en Clé de Sol


Ecrit pour
Trompette
en Ut
Trompette
en La
Transposition
Exécution
Traduction
en Clé de Sol

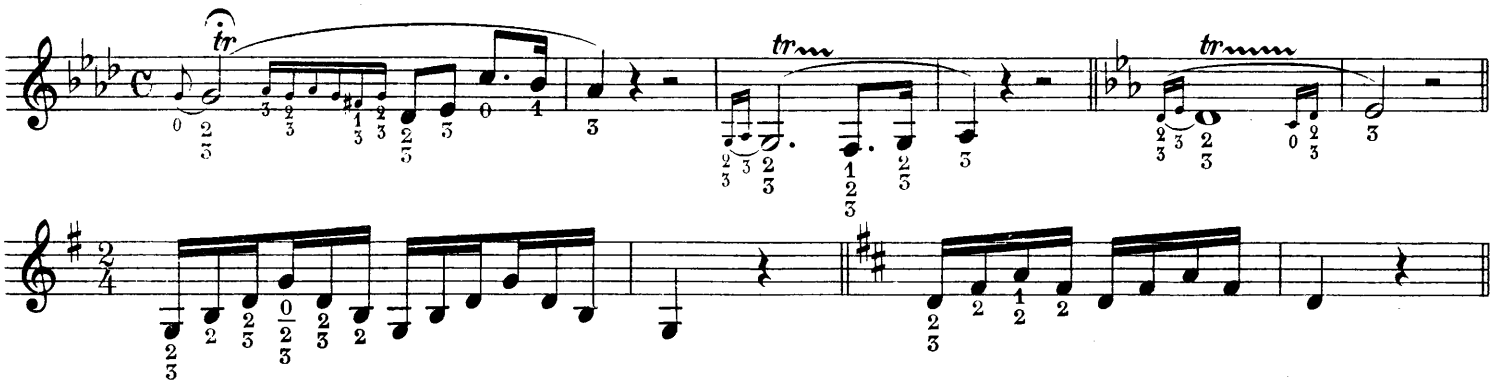

Ecrit pour
Trompette
en Ut
Trompette
en La
Transposition
Exécution
Traduction
en Clé de Sol

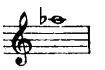

Ecrit pour
Trompette
en Ut
Trompette
en La
Transposition
Exécution
Traduction
en Clé de Sol

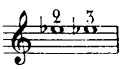
**Utilité de l'allongement à deux tons de la coulisse du troisième piston pour obtenir le fa grave.**

Cette coulisse étant tirée à la longueur de deux tons, au lieu d'un ton et demi, permet de donner le *fa* grave, et facilite l'effort des lèvres pour rendre juste le *ré* ♭ grave. Par ce moyen, on obtient le (1) que l'on trouve quelquefois, notamment dans la musique de Schumann.

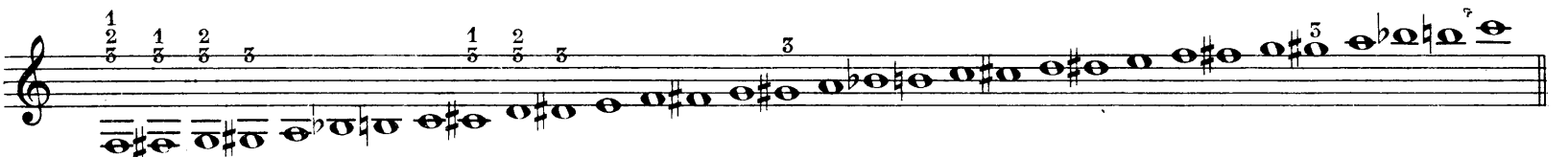
Il facilite les trilles et les arpèges suivants:



Il dispense de l'emploi simultané des pistons 2 et 3 pour le *la* ♭ aigu  la note la plus dangereuse du doigté ordinaire.

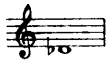
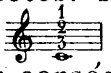
Il faut que la troisième coulisse soit bien accordée à la longueur exacte de deux tons. On l'accorde en comparant sur le *mi* ♭ deuxième piston 

*MODIFICATION DU DOIGTÉ AVEC LA 3e COULISSE A 2 TONS*

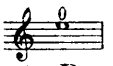


Les notes non doigtées se font avec le doigté ordinaire.

## DE LA JUSTESSE

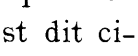
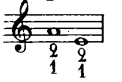
En principe, toutes les notes obtenues au moyen de l'abaissement simultané de plusieurs pistons sont plus ou moins hautes. On parvient, par l'action des lèvres, à rendre justes toutes celles du doigté ordinaire, excepté le  dont l'excès de hauteur est beaucoup plus difficile à rectifier. On peut y parvenir cependant sans que sa sonorité soit beaucoup altérée. On le compare d'abord avec son octave aiguë, puis avec d'autres notes. Plus tard, quand les lèvres ont acquis plus de souplesse et de force, on peut s'exercer à faire l'*ut*  au moyen des trois pistons. Dans ce cas le son sera sensiblement altéré, mais cet exercice aura pour conséquence d'obtenir le *ré* ♭ plus facilement juste et sans altération sensible du timbre.

Néanmoins, dans l'exécution, il est plus prudent de prendre ses précautions à l'avance si on en a le temps, c'est-à-dire d'allonger d'une façon insensible les trois coulisses. Quoique insensible, sur chaque coulisse, l'addition de ces trois allongements forme un total appréciable pour l'effort des lèvres. On remet les coulisses dans leur position normale après le passage. Mais pour qu'il soit nécessaire d'avoir recours à cet expédient il faut un cas exceptionnel.(2)

On sait que le *mi* à vide  est, de par sa qualité de cinquième harmonique, plus ou moins bas selon les qualités de l'instrument. Pour y remédier il y a deux moyens: 1° l'action des lèvres, 2° le doigté exceptionnel.

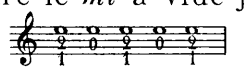
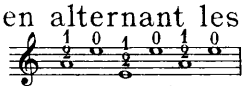
(1) *On exécute* fa *avec la trompette en* si ♭, *ce qui donne le* mi ♭ *comme note réelle.*

(2) *Dans ce cas exceptionnel, le plus sage souvent est d'avoir un ton de* ré ♭ *qui fait de ce* ré ♭ *un* ut.

Le doigté exceptionnel 1,2, donne un *mi* un peu haut de par l'abaissement simultané de deux pistons qui rend tous ses produits trop hauts, comme il est dit ci-dessus, sauf le  qui est cinquième harmonique et qui, de ce fait, établit la compensation suffisante. Mais le *la* médium et le *mi* grave  ne peuvent se faire justes que par l'action des lèvres et une observation continuelle.

Le *la* demande encore plus de soin parce que son timbre plus en dehors que celui du *mi,* puisqu'il est plus aigu, rend son défaut également plus apparent et plus difficile à modifier.

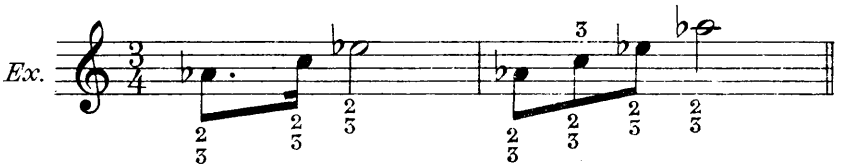
Son défaut de hauteur équivaut à celui de bassesse du *mi* à vide. Le *mi* à vide doit être employé de préférence, en règle générale, comme étant d'une émission plus sûre. Il se fait avec les pistons quand il est entre deux *fa,* quand il va sur le *fa* et dans toutes les circonstances où l'on y trouve un avantage, soit comme justesse, comme sûreté ou comme facilité.

Il est indispensable de s'exercer à rendre le *mi* à vide juste par l'action des lèvres. A cet effet, il faut le travailler en alternant les deux manières  et en le comparant souvent au *la* médium et au *mi* grave. 

On parvient ainsi à jouer juste toutes les notes pour ainsi dire sans plus s'en préoccuper.

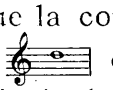
Le *mi* ♭ avec le piston 2 est, de par sa nature, un peu bas, puisqu'il est également cinquième harmonique, c'est cependant le doigté ordinaire, mais ce faible défaut, atténué déjà par l'accord des coulisses au système du tempérament qui divise les différences entre le défaut et la justesse, est facilement réparé par l'action instinctive de l'oreille et des lèvres.

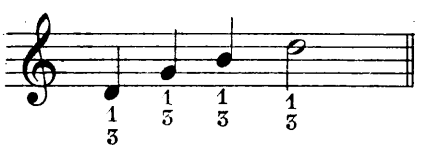
Néanmoins la ressource de pouvoir faire ce *mi* ♭ avec les pistons 2 et 3 doit être utilisée dans certains cas où il n'offre pas plus de danger de couac,



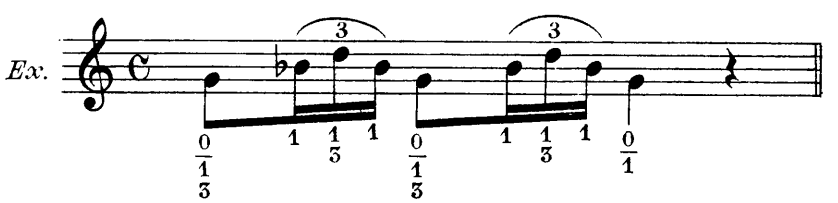

jamais dans la vélocité de doigté, ce serait une gêne pour le mécanisme et une cause probable d'impureté.

Il n'y a pas à craindre ici l'effet de hausse que nous avons constaté au sujet du *mi* avec 1 et 2, par la raison que la coulisse 3 n'est pas accordée isolément, mais associée à l'une et à l'autre séparément.

Le *ré*  qui se fait généralement avec le piston 1, est quelquefois d'un très bel effet avec les pistons 1 et 3, principalement dans l'accord de *sol.*



Ce doigté peut être employé aussi avec avantage dans l'exemple suivant:



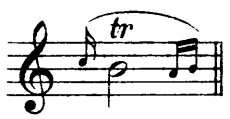
# TRILLES

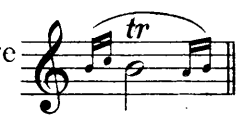
Le trille est cet agrément par lequel deux notes, à un degré de distance, sont battues alternativement dans une vitesse proportionnée au mouvement et au caractère du morceau.

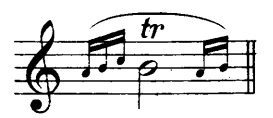
Il est indispensable à un trompettiste d'étudier tous les genres d'exécution, et notamment le trille dans toutes ses formes, car cette étude donne de la souplesse aux lèvres comme aux doigts.

Le trille doit être travaillé d'abord lentement en s'appliquant à ce que les battements en soient réguliers et les sons purs. Il faut aussi veiller à ce que le mouvement des doigts ne soit pas nerveux, ce qui aurait pour conséquence de substituer, dans la vitesse, le mouvement du poignet à celui du doigt, et de produire ainsi un bruit antimusical. Pour se corriger de ce défaut, commun à tous les commençants, il faut se rendre tout à fait maître des différents degrés de vitesse que l'on peut donner à cet agrément, et s'exercer à accélérer et à ralentir alternativement le mouvement des battements en crescendo et decrescendo sans en interrompre ni altérer la régularité.

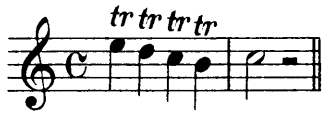
Le trille peut commencer de trois manières différentes.

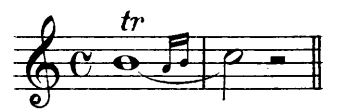
1º par la note supérieure 

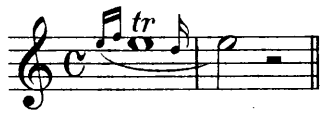
2º par l'intermédiaire ou note du milieu 

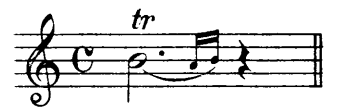
3º par la note inférieure 

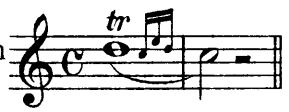
Il peut également finir de plusieurs manières différentes.

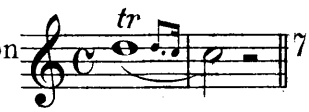
1º sans terminaison 

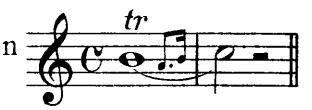
2º avec terminaison ordinaire 

3º avec terminaison brève. 

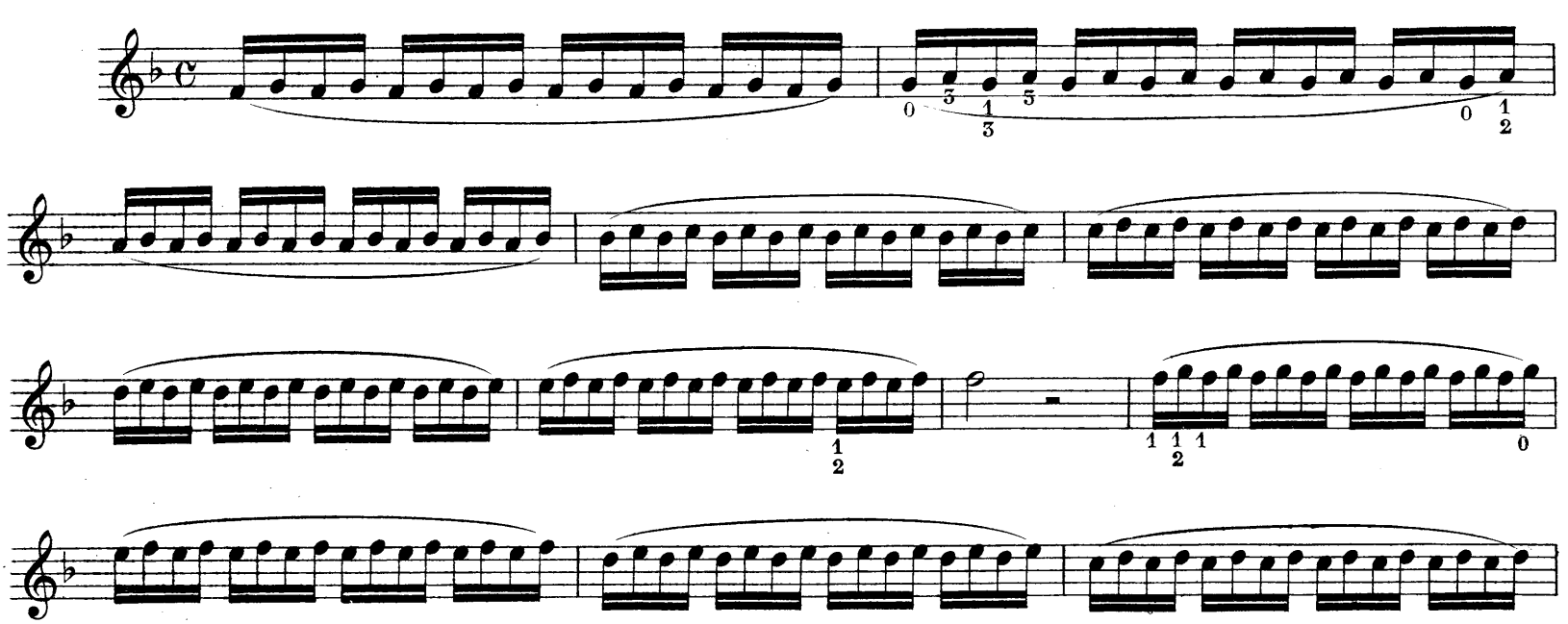
4º autre terminaison brève 

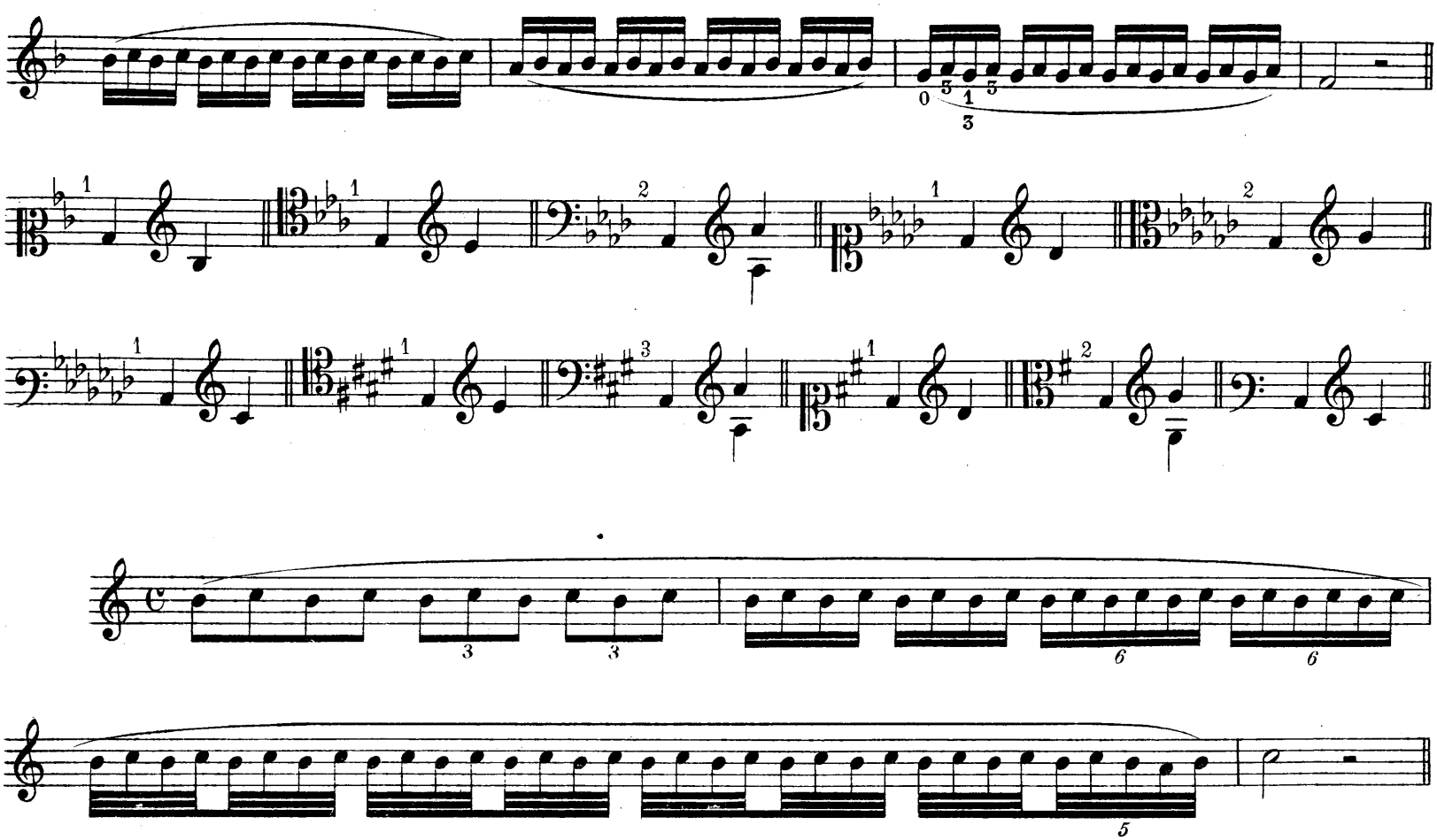
5º avec terminaison supérieure 

6º autre terminaison supérieure 

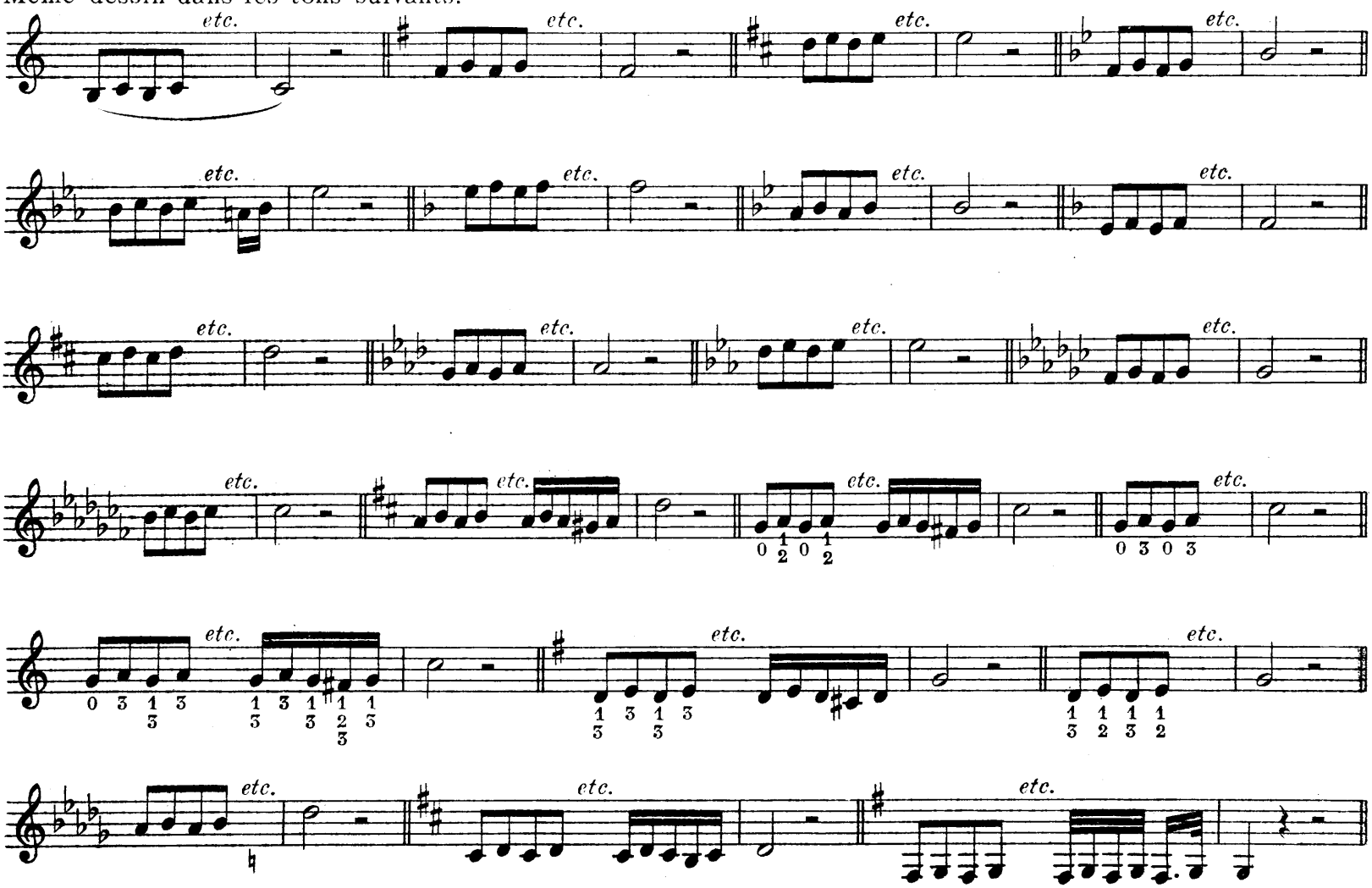
7º avec terminaison inférieure 

## PRÉPARATION DU TRILLE

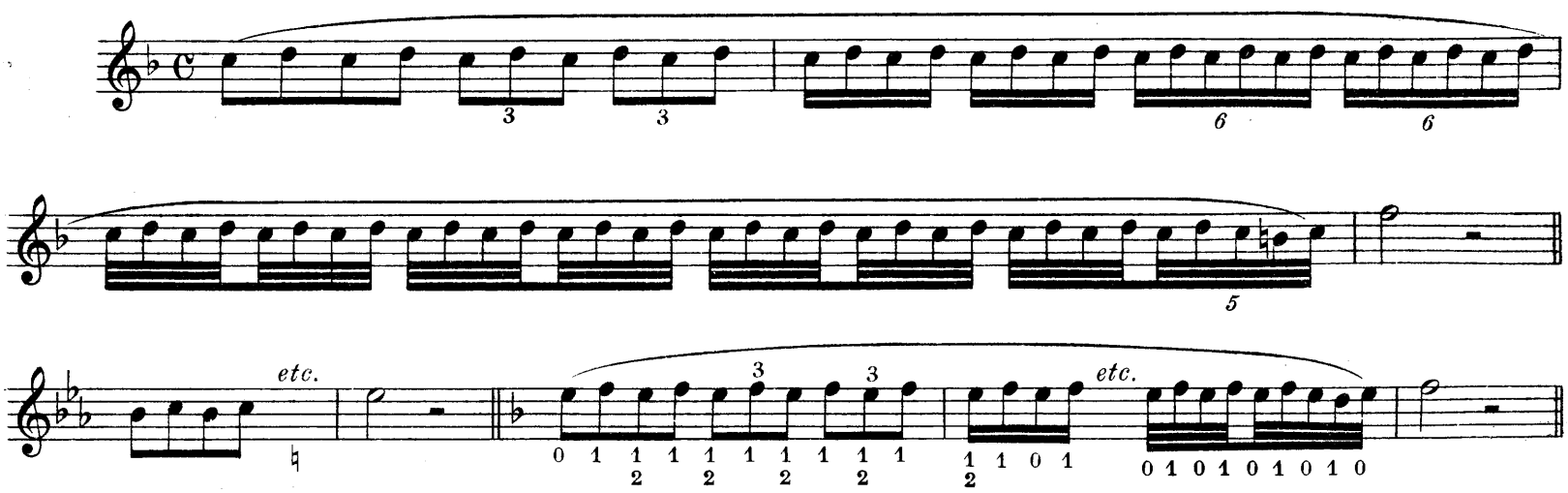




Même dessin dans les tons suivants.



Trilles à étudier au profit des lèvres.

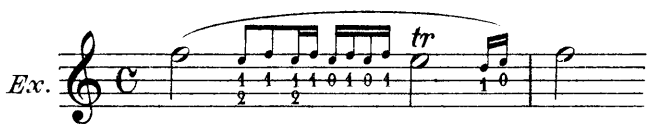



Le trille sur *mi* se fait de deux manières: le *mi* se fait à vide ou avec les pistons 1 et 2.

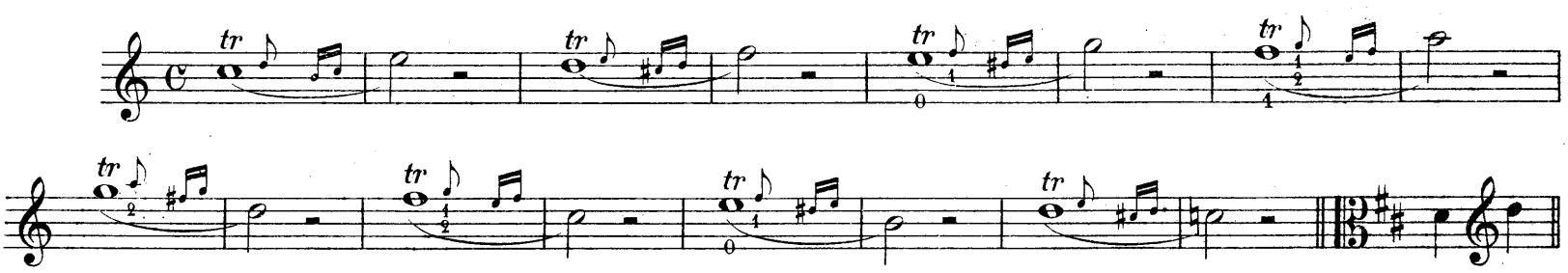
Il est préférable à vide dans la vitesse parce que l'action instinctive des lèvres le rapproche du *fa* et ainsi le rend juste, tandis qu'avec les pistons, étant déjà un peu haut, la même action instinctive le rend plus haut encore.

Avec le *mi* à vide, la terminaison est plus facile si elle est brève.

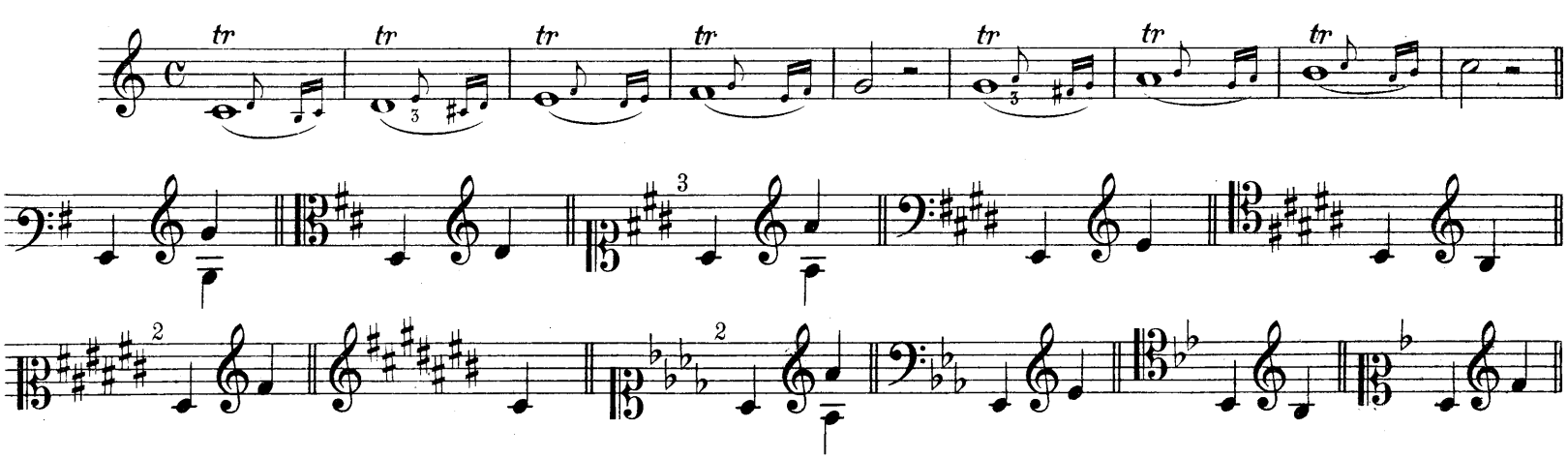
Quand il est préparé, il est préférable de faire le *mi* au moyen des pistons pendant les premiers battements, et ensuite à vide.




Le principe d'appliquer le doigté le plus favorable à la justesse, aux premiers battements des trilles préparés et de lui substituer ensuite le doigté le plus favorable à l'exécution, doit être observé au sujet de tous les trilles qui peuvent y donner lieu.

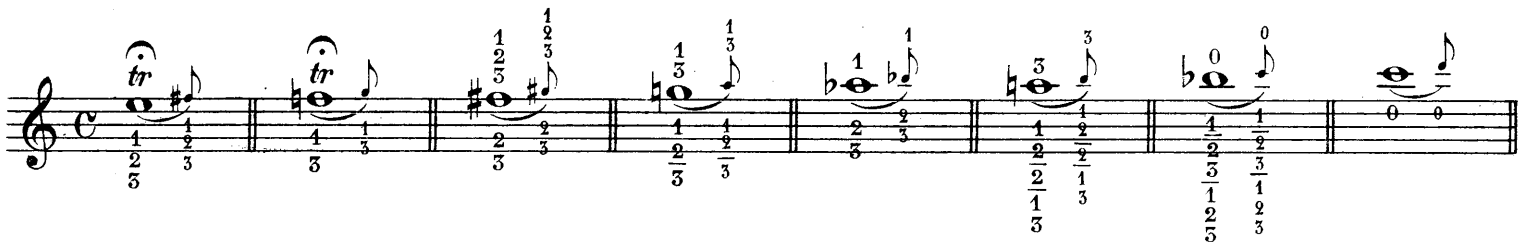



Trilles pour l'exercice des doigts.

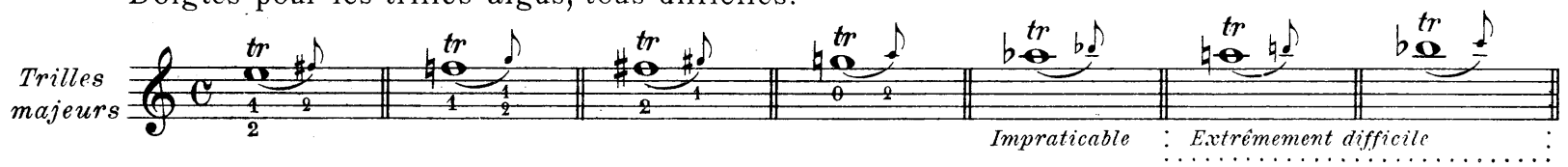


## TRILLES SANS LE SECOURS DES PISTONS

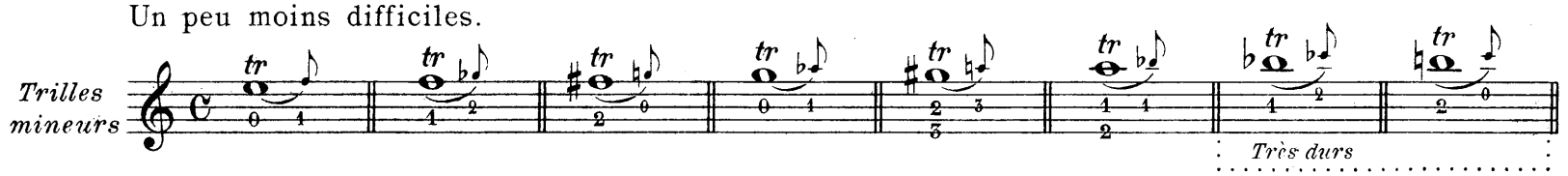
pour exercer la souplesse des lèvres.

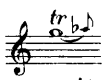


Doigtés pour les trilles aigus, tous difficiles.

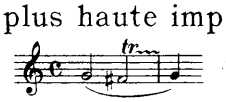


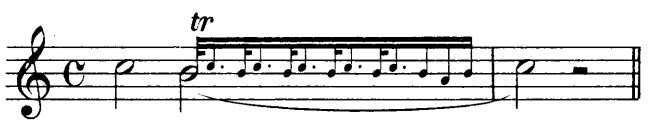

Un peu moins difficiles.




Lorsque le trille  est préparé, il est bon de faire le *la* ♭ avec les pistons 2 et 3 pendant les premiers battements et ensuite leur substituer le piston 1 qui, rendant le *la* ♭ plus bas et plus près du *sol,* facilite l'exécution.

Le trille, qui, sur certaines notes, parait relativement facile, est néanmoins difficile à bien exécuter. Souvent on se contente de remuer les doigts et de faire entendre successivement deux notes sans se rendre compte de l'inégalité des battements et sans s'inquiéter sur laquelle de ces deux notes est appuyé le trille, ce qui, cependant, est de la plus haute importance.

Supposez, par exemple, le trille  et que vous entendiez ceci:

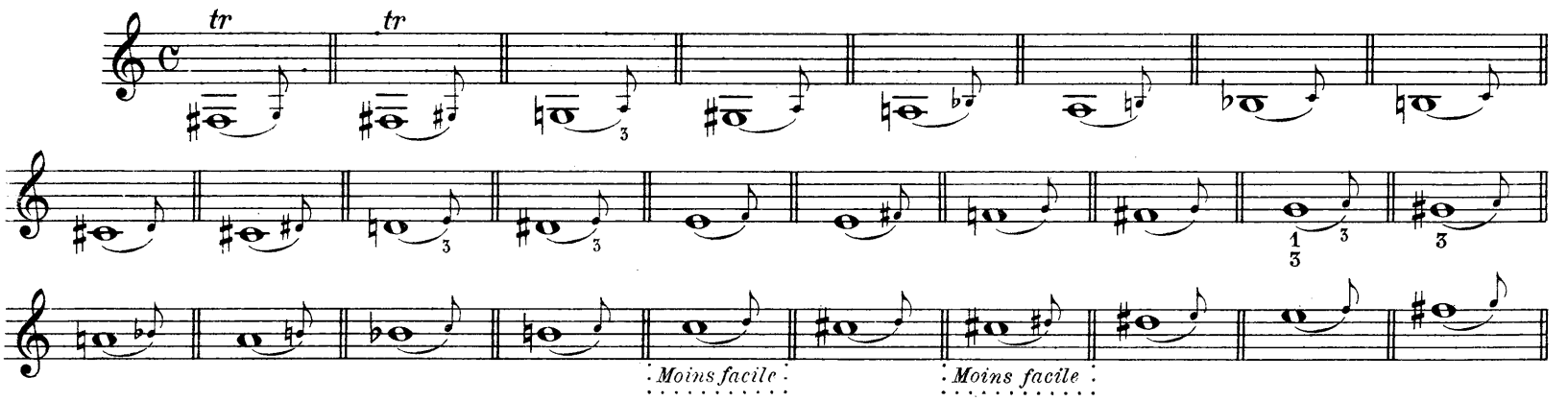
ou  incorrect et d'un mauvais effet.

Il faut donc avoir soin que le trille soit appuyé sur la note principale, sans exagération, mais de façon compréhensible. Il est nécessaire, à cet effet, de bien enfoncer le ou les pistons en action pendant l'exécution. Cette sage précaution permettra en même temps d'éviter le défaut contraire qui se produit quelquefois lorsque la note principale se fait à vide; défaut moins choquant puisque ce n'est alors que l'exagération d'un bon principe.

# CLASSIFICATION DES TRILLES

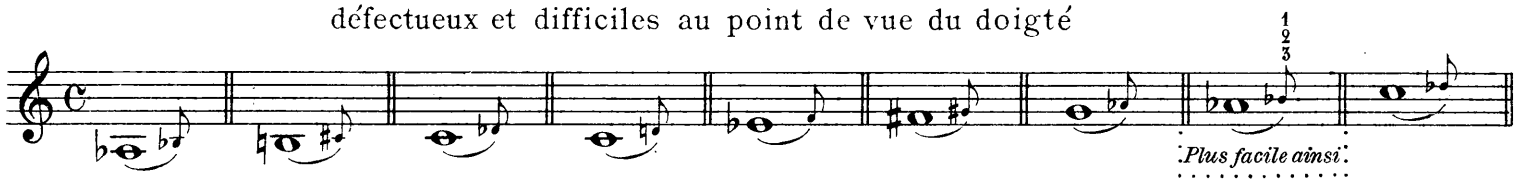
## au point de vue pratique

### 1re CATÉGORIE
faciles et bons

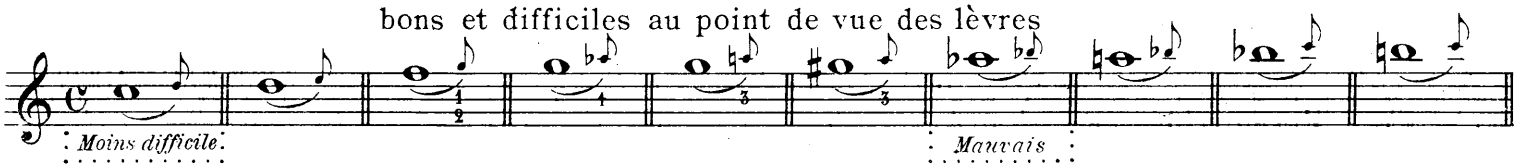


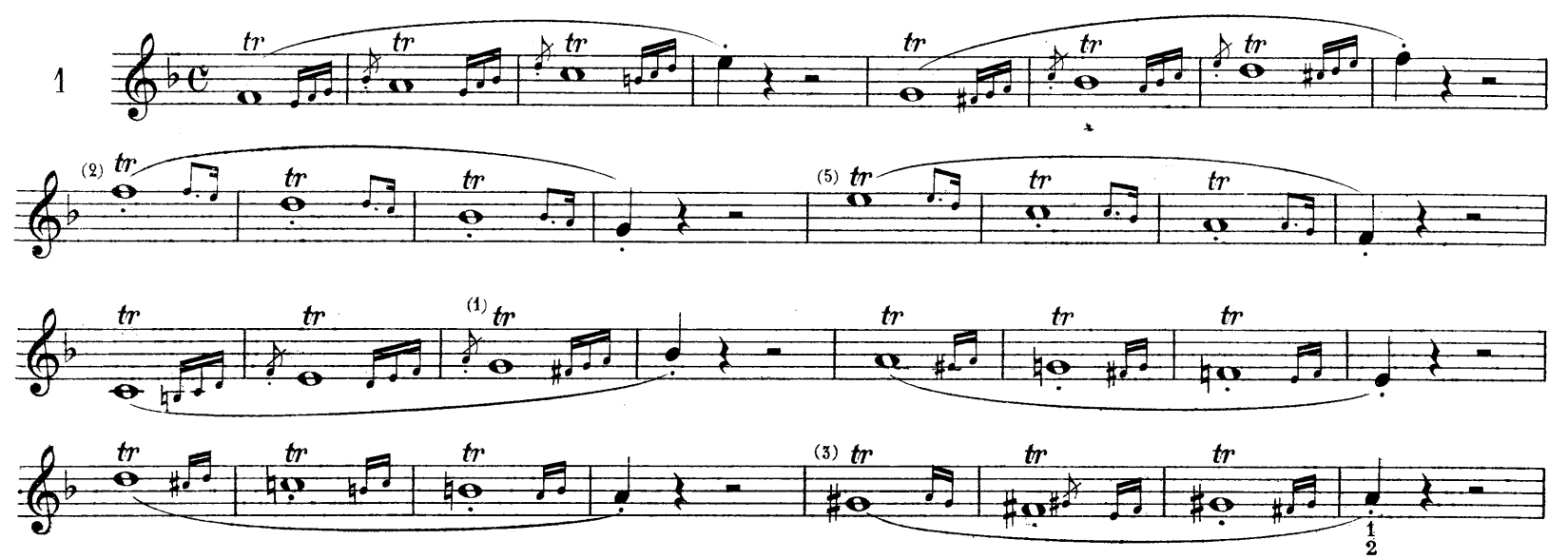

### 2e CATÉGORIE
moins bons

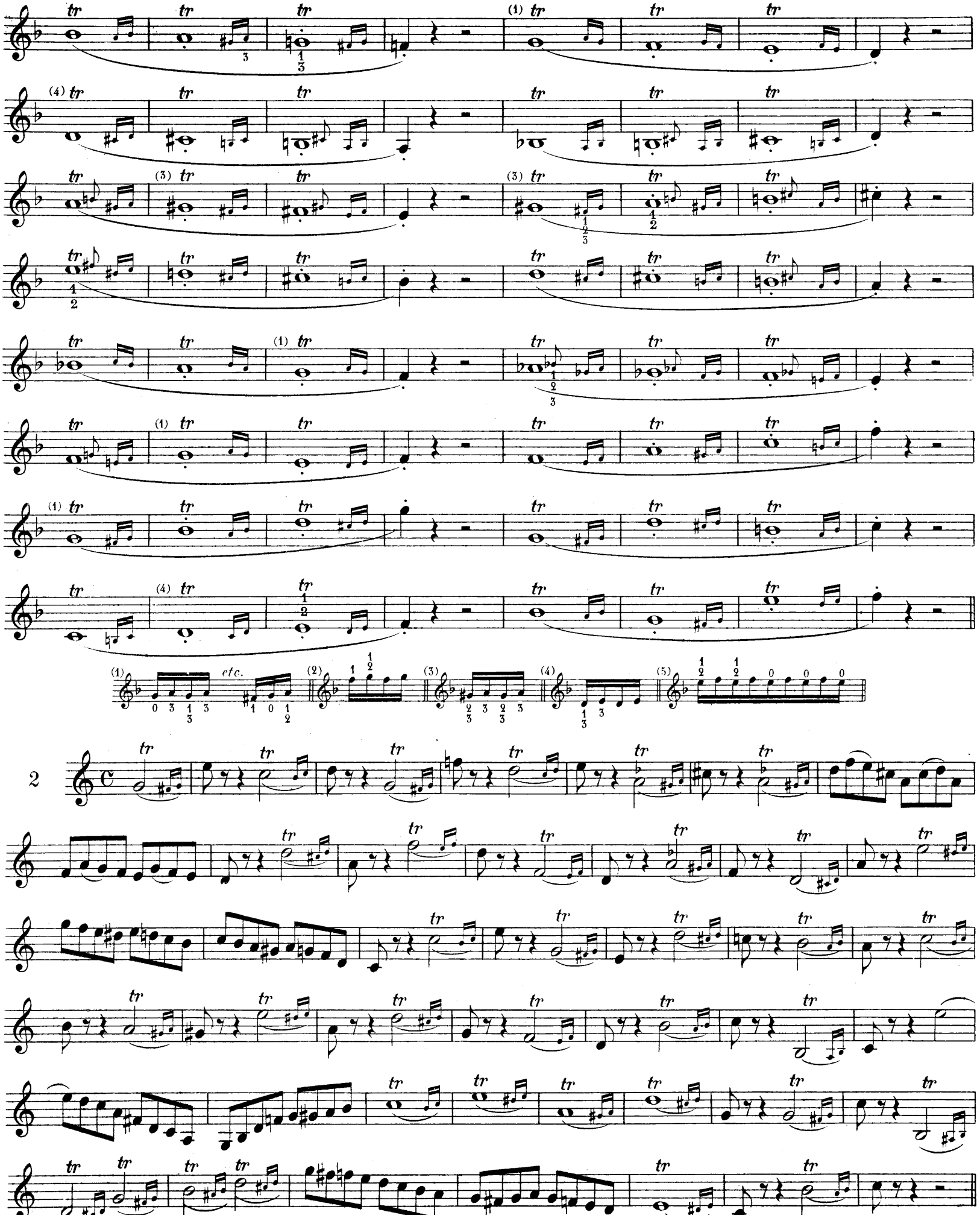
### 3e CATÉGORIE
défectueux et difficiles au point de vue du doigté




### 4e CATÉGORIE
bons et difficiles au point de vue des lèvres





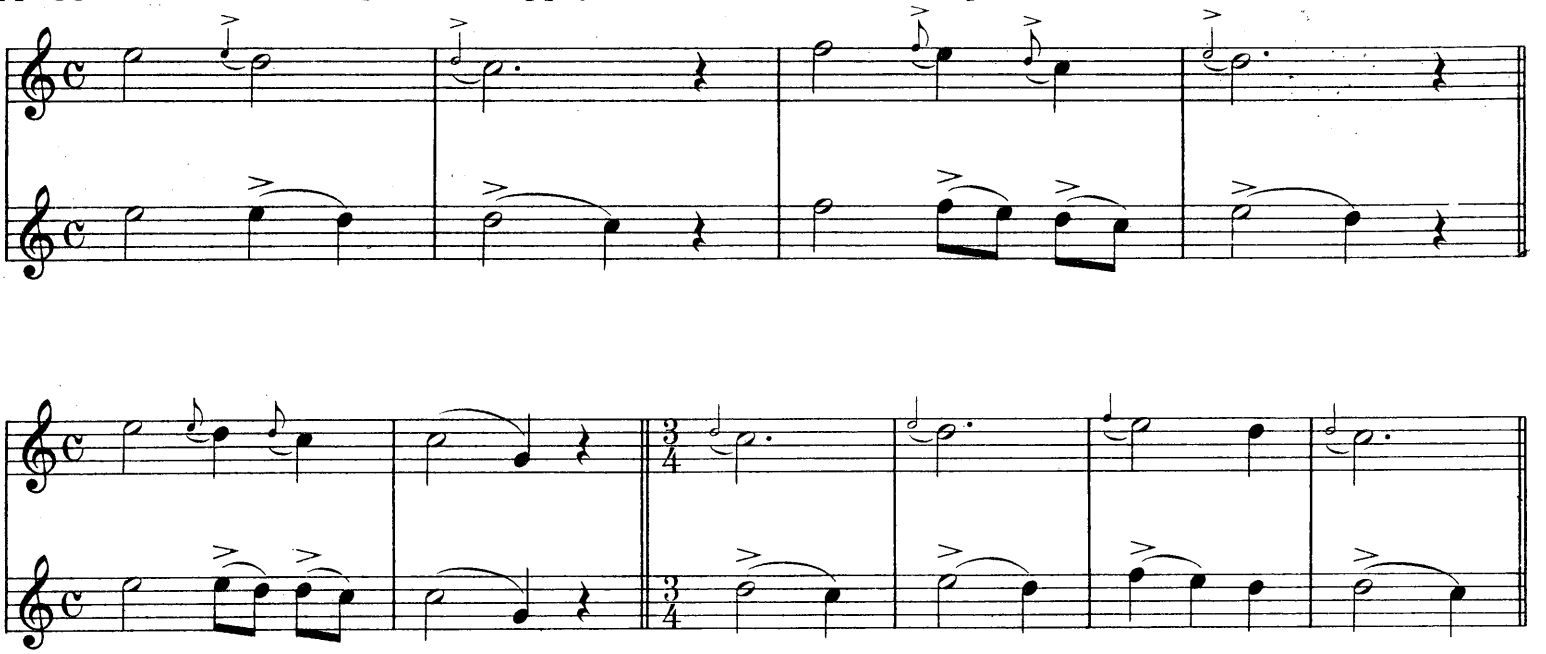
## APPOGGIATURES

*Du verbe italien appoggiare: appuyer.*

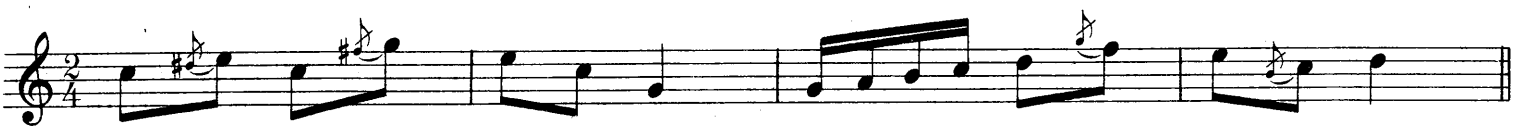
L'appoggiature simple n'est autre chose, comme écriture, qu'une note ordinaire faisant partie de la mélodie.

On distingue l'appoggiature de la note d'agrément, à ce que cette dernière, écrite généralement en valeur courte 𝅘𝅥𝅯, n'a pas de valeur déterminée et est confiée au goût de l'exécutant, au lieu que l'appoggiature doit avoir en général la valeur que représente sa figure; laquelle valeur est prise sur celle de la note devant laquelle elle est placée et dont elle prend généralement la moitié. Elle en a même quelquefois les deux tiers dans le rythme ternaire.

L'appoggiature doit être légèrement appuyée, comme son nom l'indique.

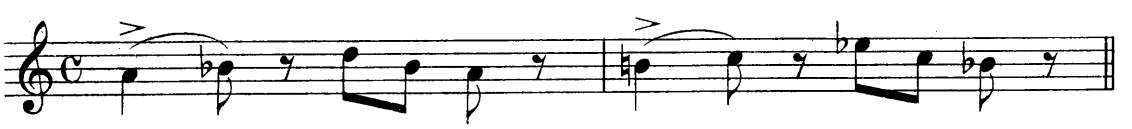


APPOGGIATURE BRÈVE ou NOTE D'AGRÉMENT

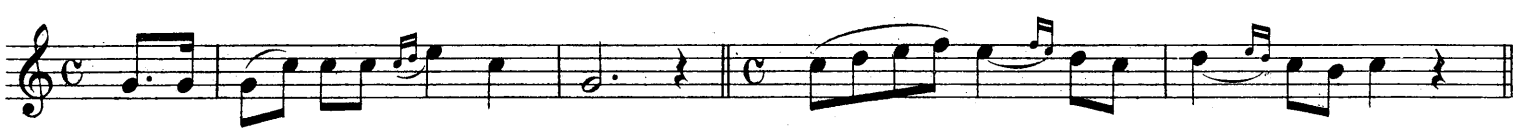


APPOGGIATURE INFÉRIEURE

L'appoggiature inférieure est toujours à la distance d'un demi ton de la note qui la suit.

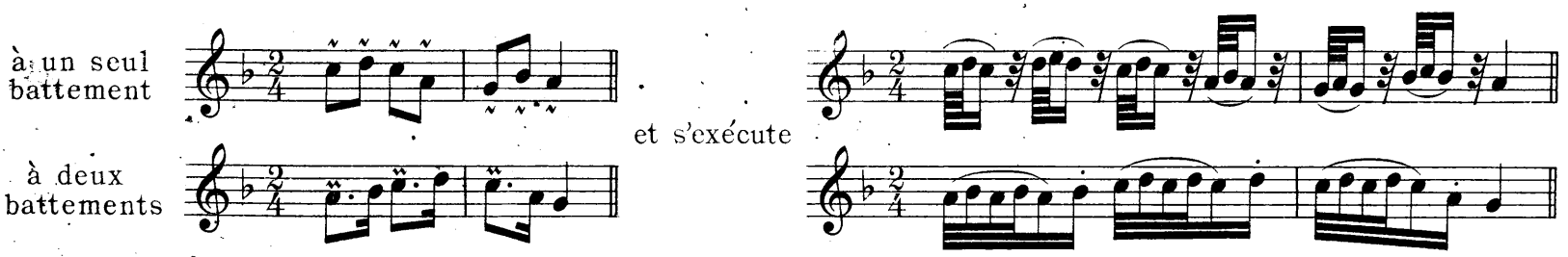


La double appoggiature se compose de deux petites notes prises à la tierce inférieure ou supérieure de la note qu'elles précèdent; elle ne prend pas sa valeur sur cette dernière.



## MORDANT

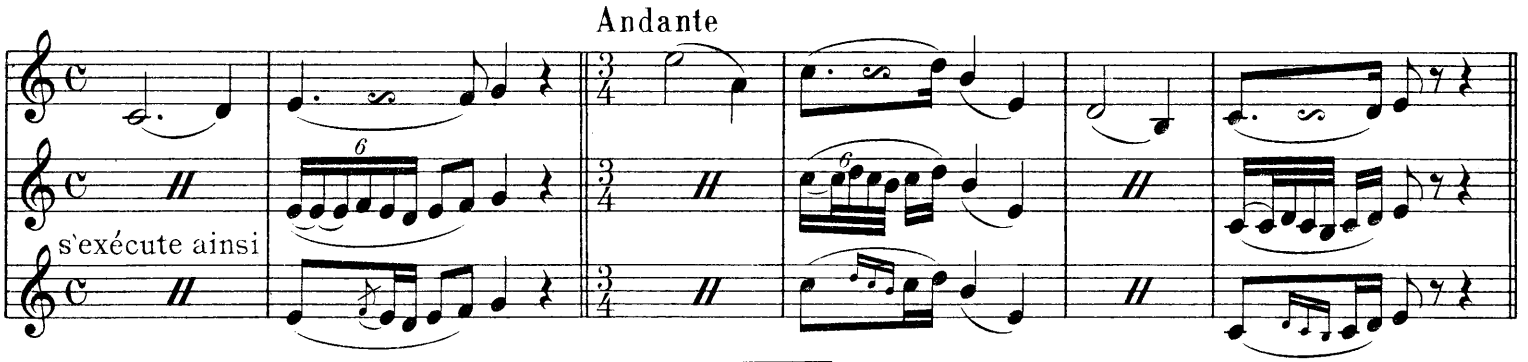
Le mordant est un trille court et précipité sans préparation ni résolution. Il prend sa valeur sur la note qui le porte. Il est attaqué subitement et interrompu presque aussitôt. Il s'écrit ainsi:



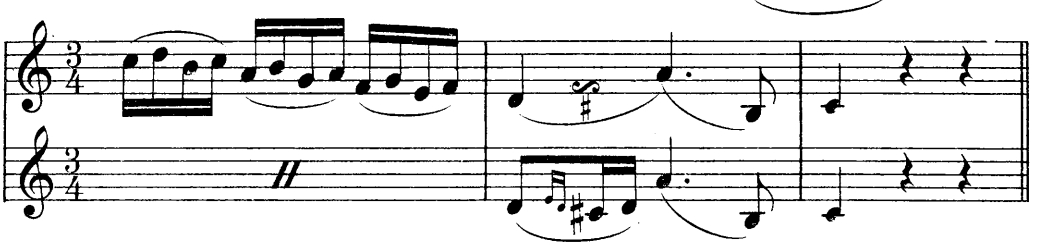

Les compositeurs écrivent aujourd'hui les notes d'agrément en notation ordinaire, mais dans la musique ancienne elles sont indiquées par des signes conventionnels dont il est indispensable de connaître la signification exacte.

## GRUPPETTO

Le gruppetto est un groupe de trois ou quatre notes d'agrément appelées aussi petites notes. Le gruppetto peut être composé d'une tierce mineure ou diminuée. Il est de deux genres; l'un est indiqué par le signe ∽ avec la première boucle en haut, et signifie qu'il est ascendant.



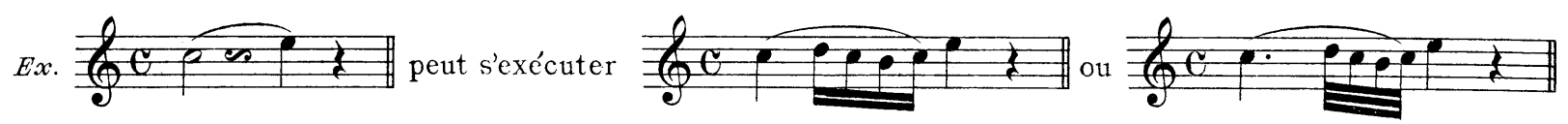

Autre genre de gruppetto ascendant.



L'autre genre s'indique par le signe ∾ ayant la première boucle en bas, qui signifie qu'il est descendant.

Lorsque le gruppetto précède la note principale, il est écrit en petites notes.

Ces groupes ne prennent pas leur valeur sur la note suivante qui doit garder intégralement la sienne.



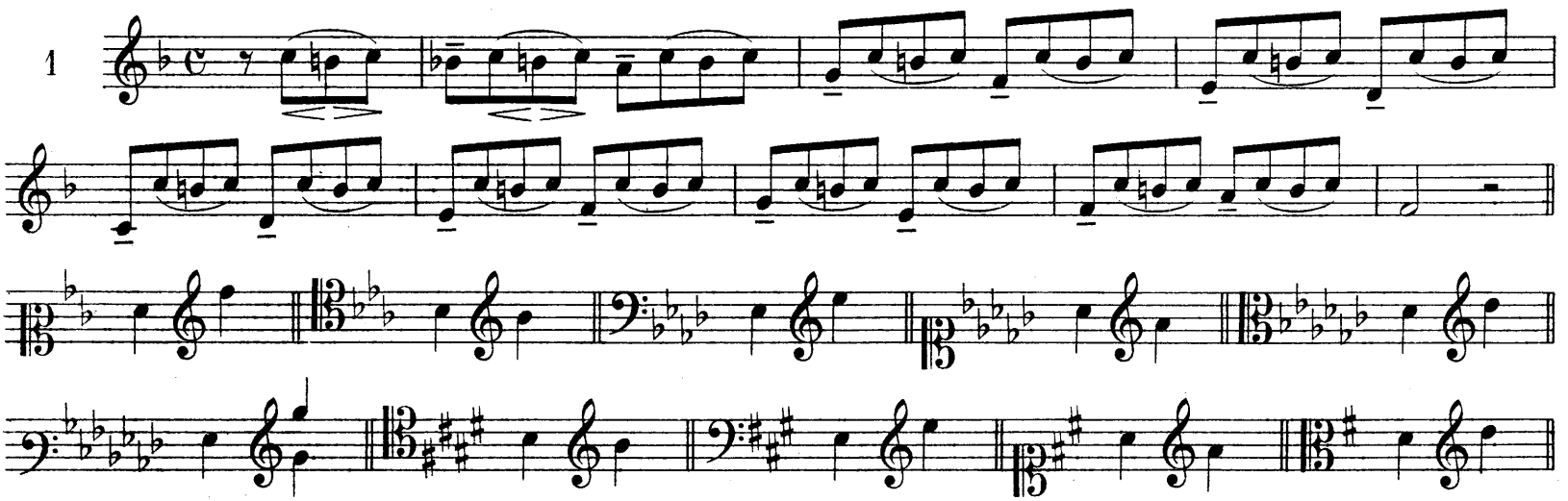

selon le caractère de la mélodie, le mouvement et le goût de l'exécutant.

# EXERCICES PREPARATOIRES DU GRUPPETTO

Ces exercices ont pour but d'habituer les élèves à arrondir légèrement chaque gruppetto de manière à assurer l'émission nette et souple de toutes les notes qui le composent.

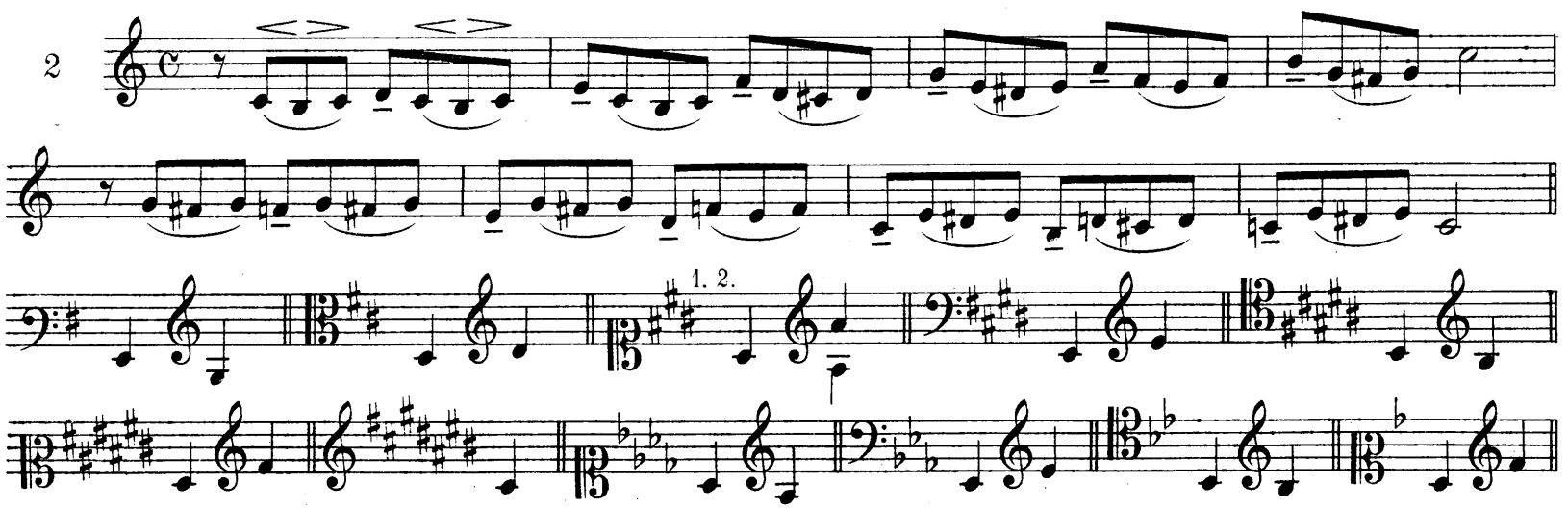
Indépendamment du crescendo et decrescendo < > très modéré, il faut avoir soin de mettre légèrement en dehors, et d'une façon chantante, au moyen de la pose du son douce et sans accent, les notes des temps forts et demi forts.

1

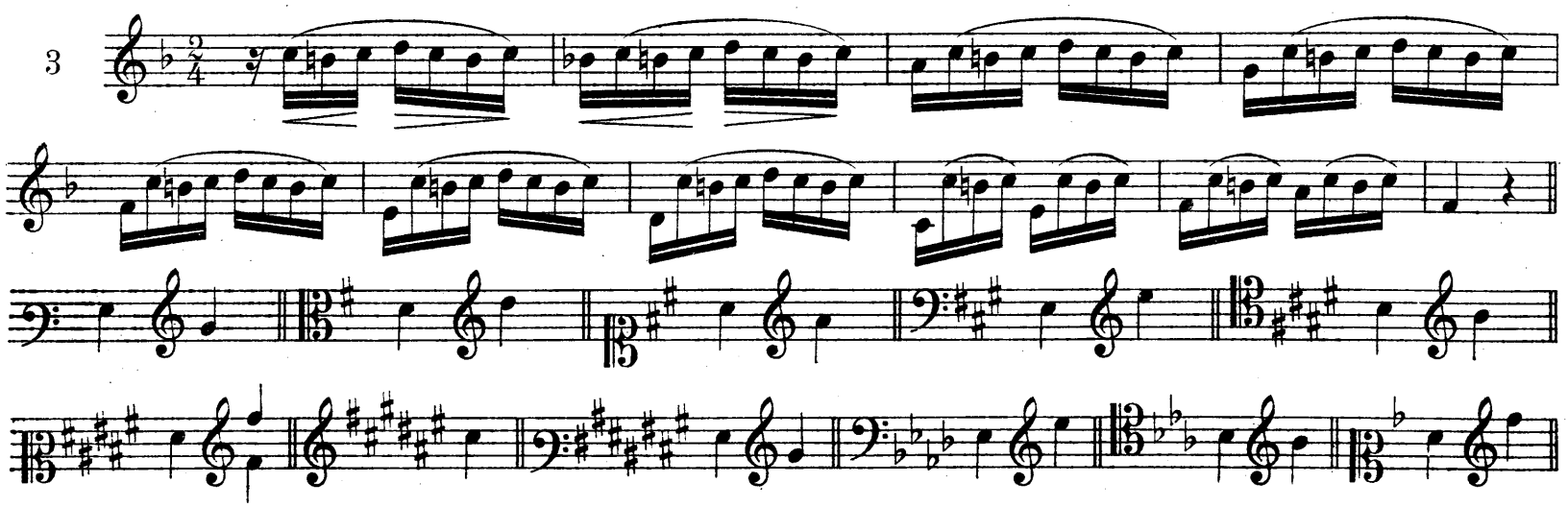


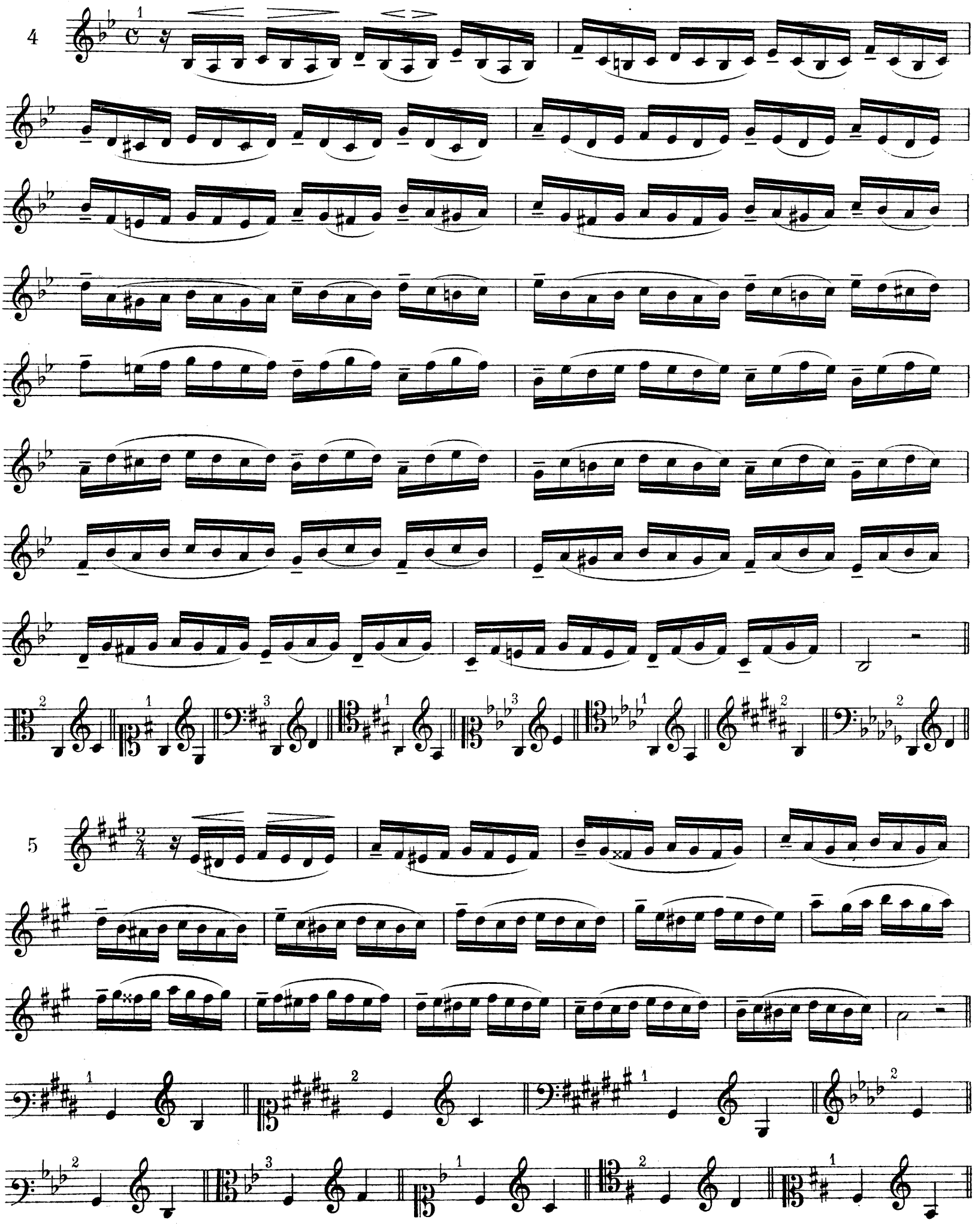
Avoir soin de bien enfoncer les pistons, principalement le 2e qui a toujours une tendance à se lever trop vite.

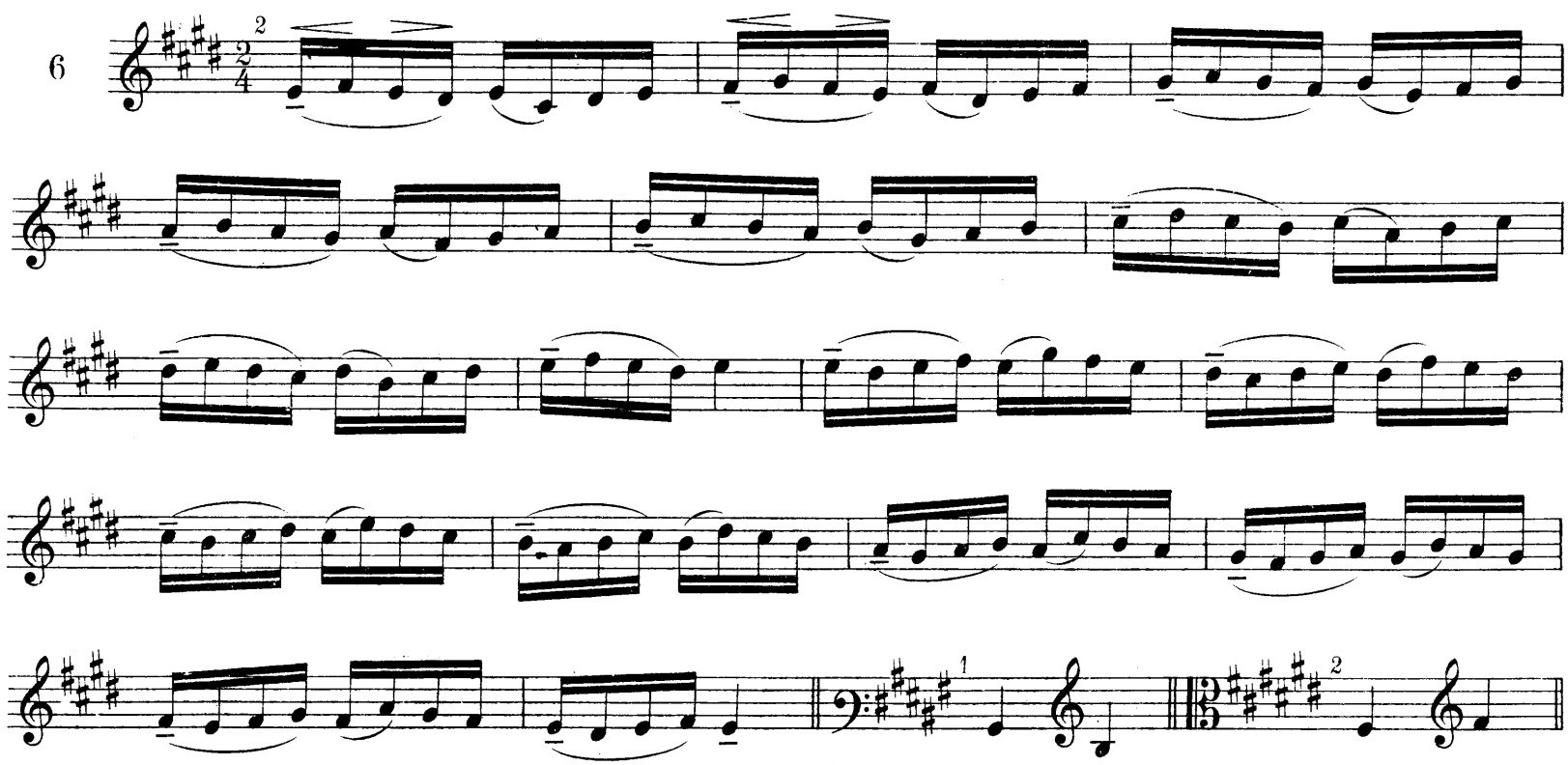
2



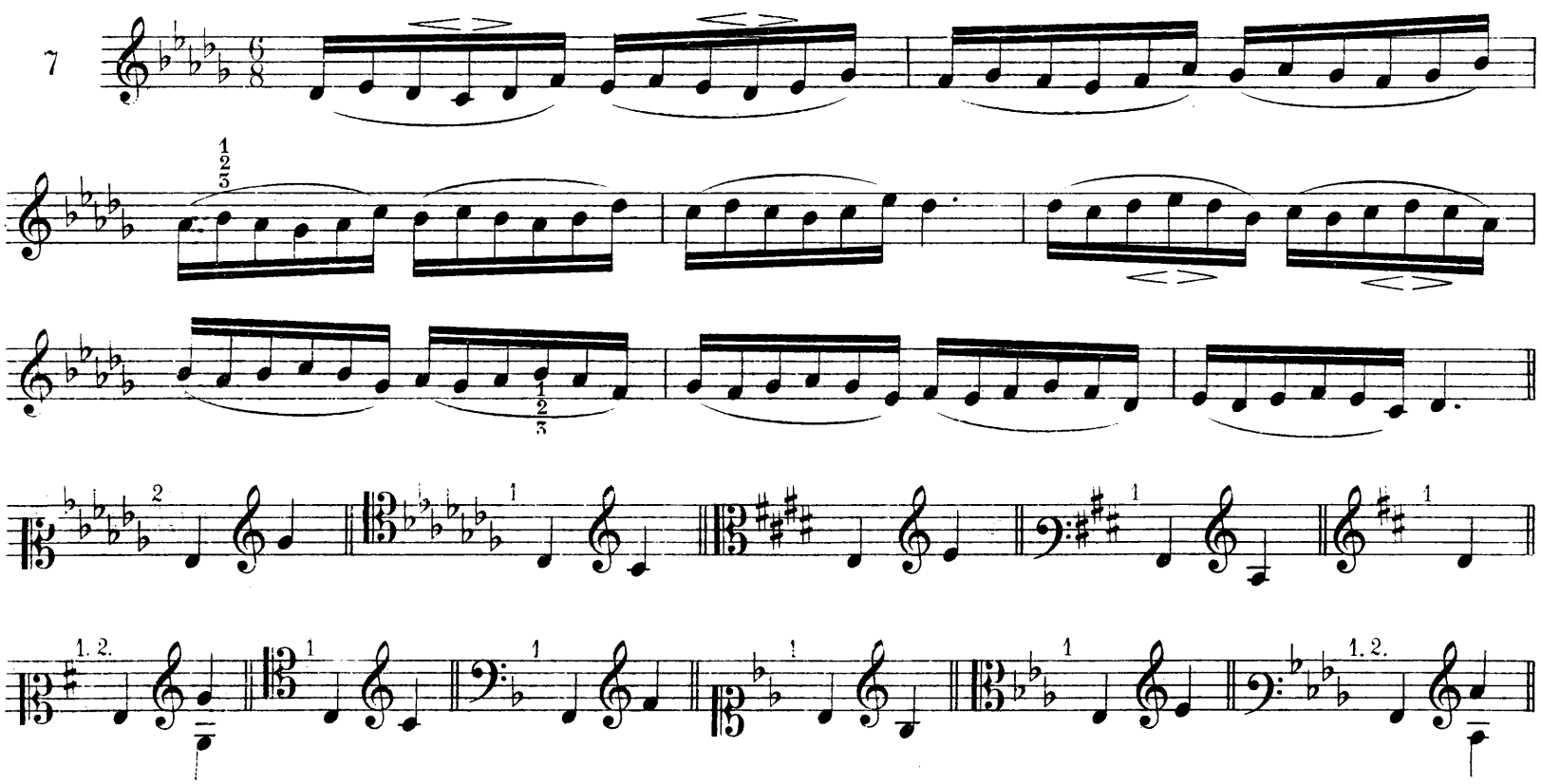

3

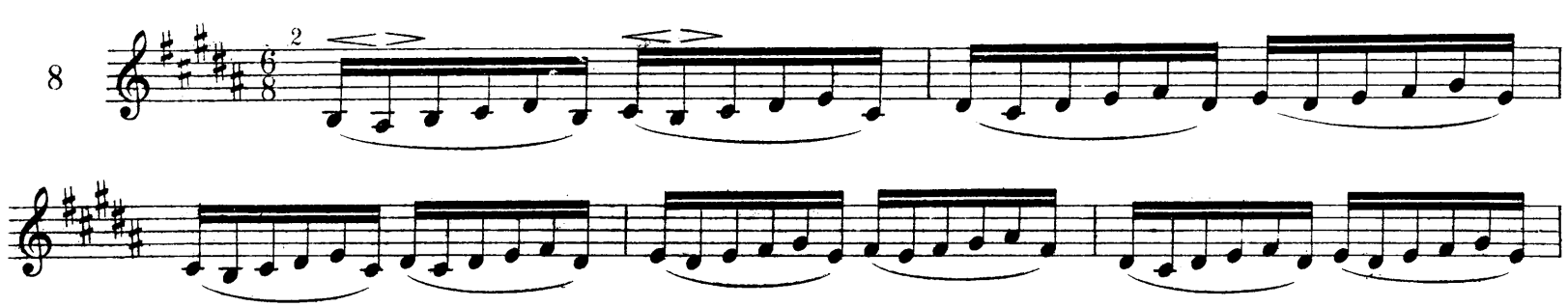


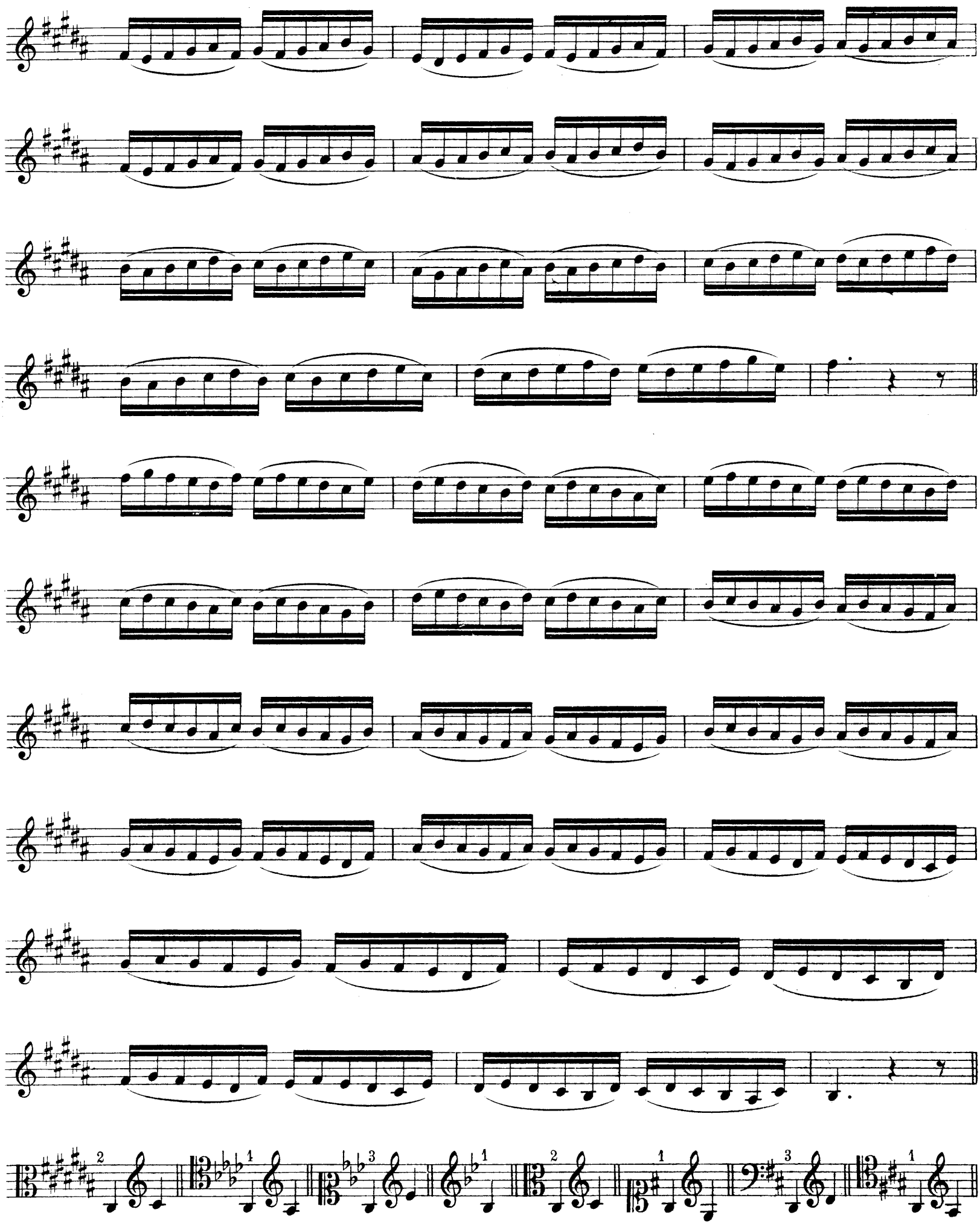




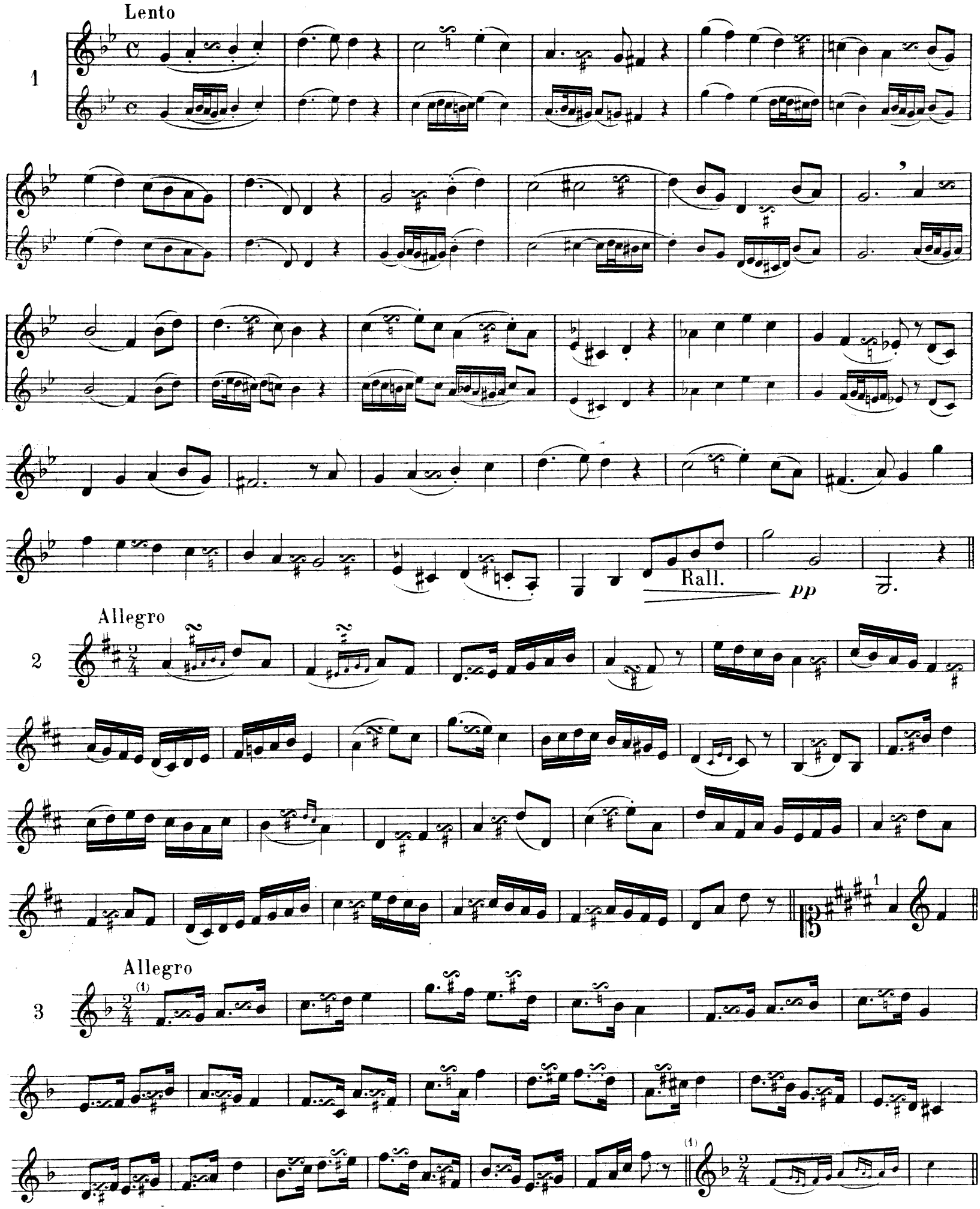
Et dans tous les tons par quintes justes ascendantes.

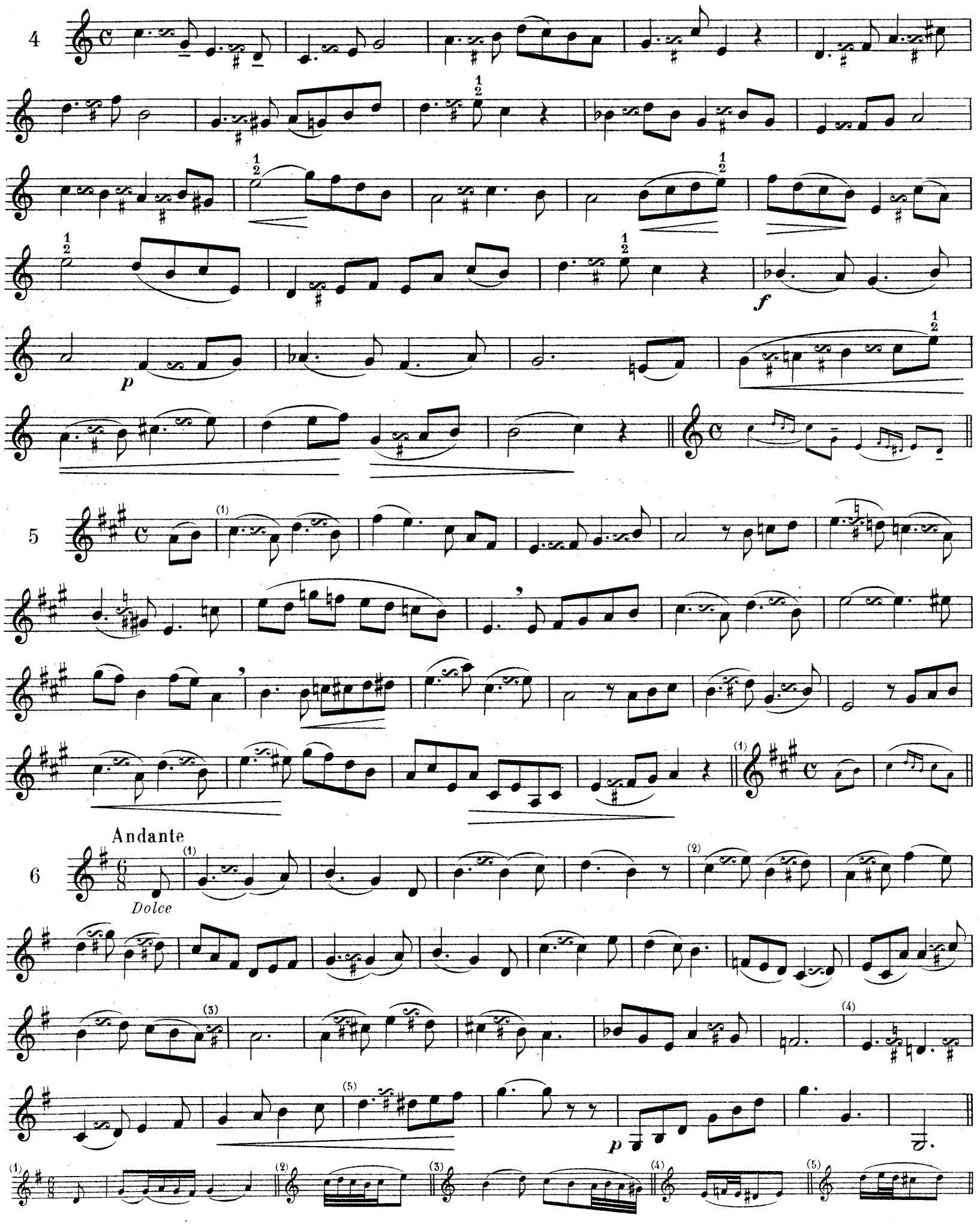






# EXECUTION DU GRUPPETTO

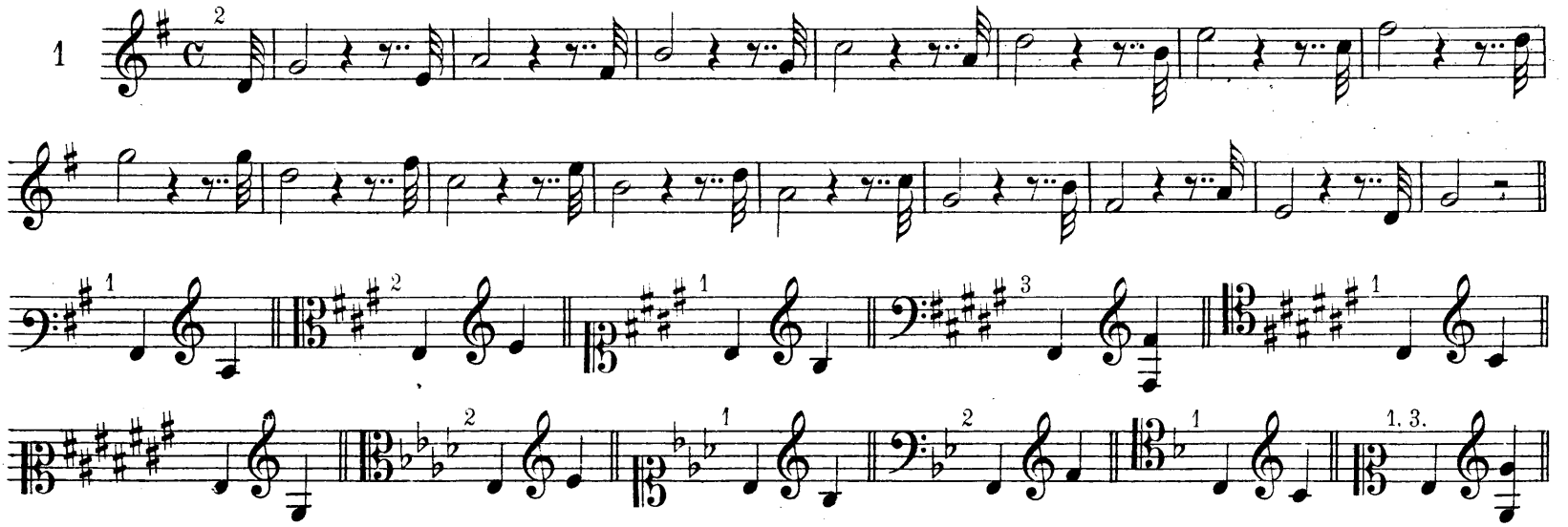



4
5
6
Andante
Dolce
f
p
p

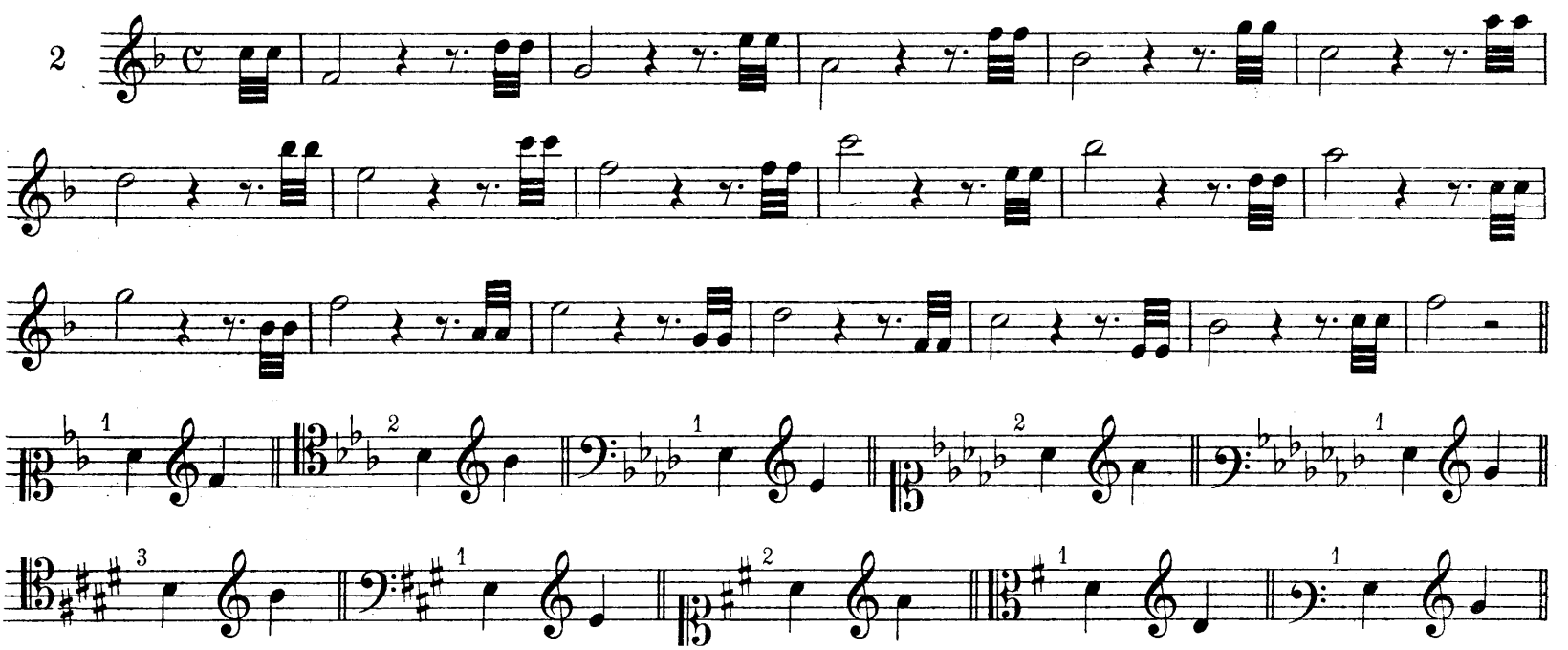
# EXERCICES DE PRÉCISION ET SAUTS D'INTERVALLES

L'emploi des doubles notes que nous faisons ici, n'est utile que pour les transpositions qui, sans cette ressource, feraient excéder le contr'*ut*.

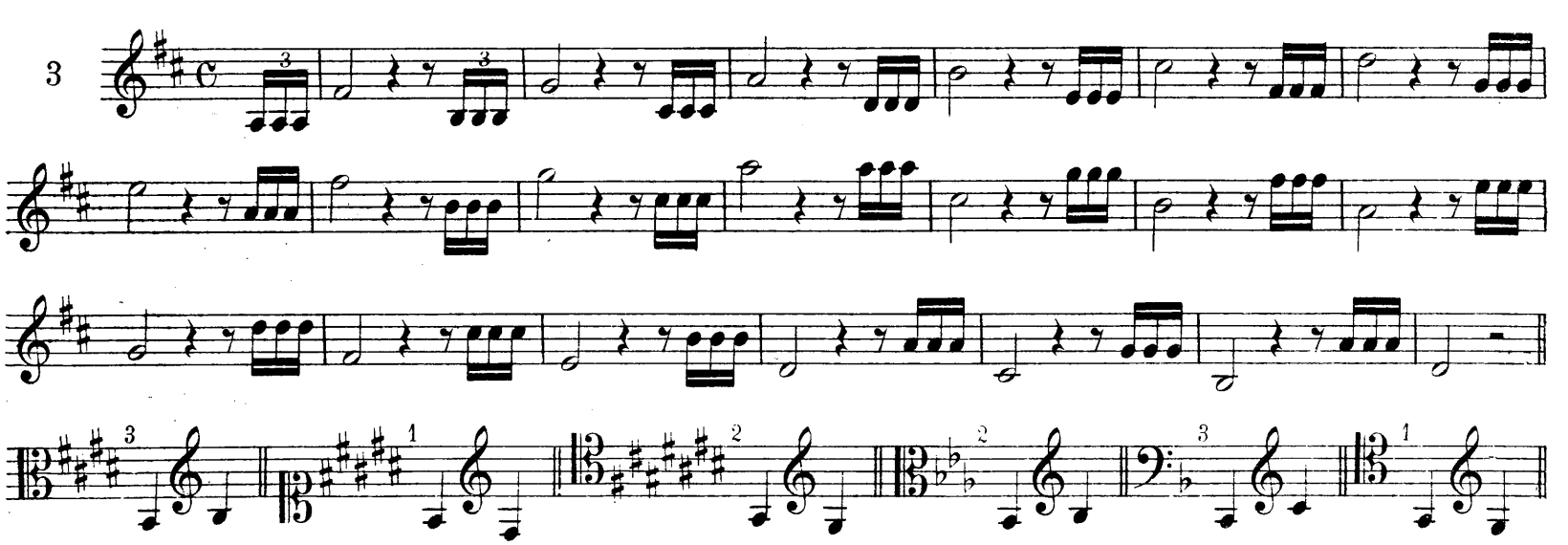
1

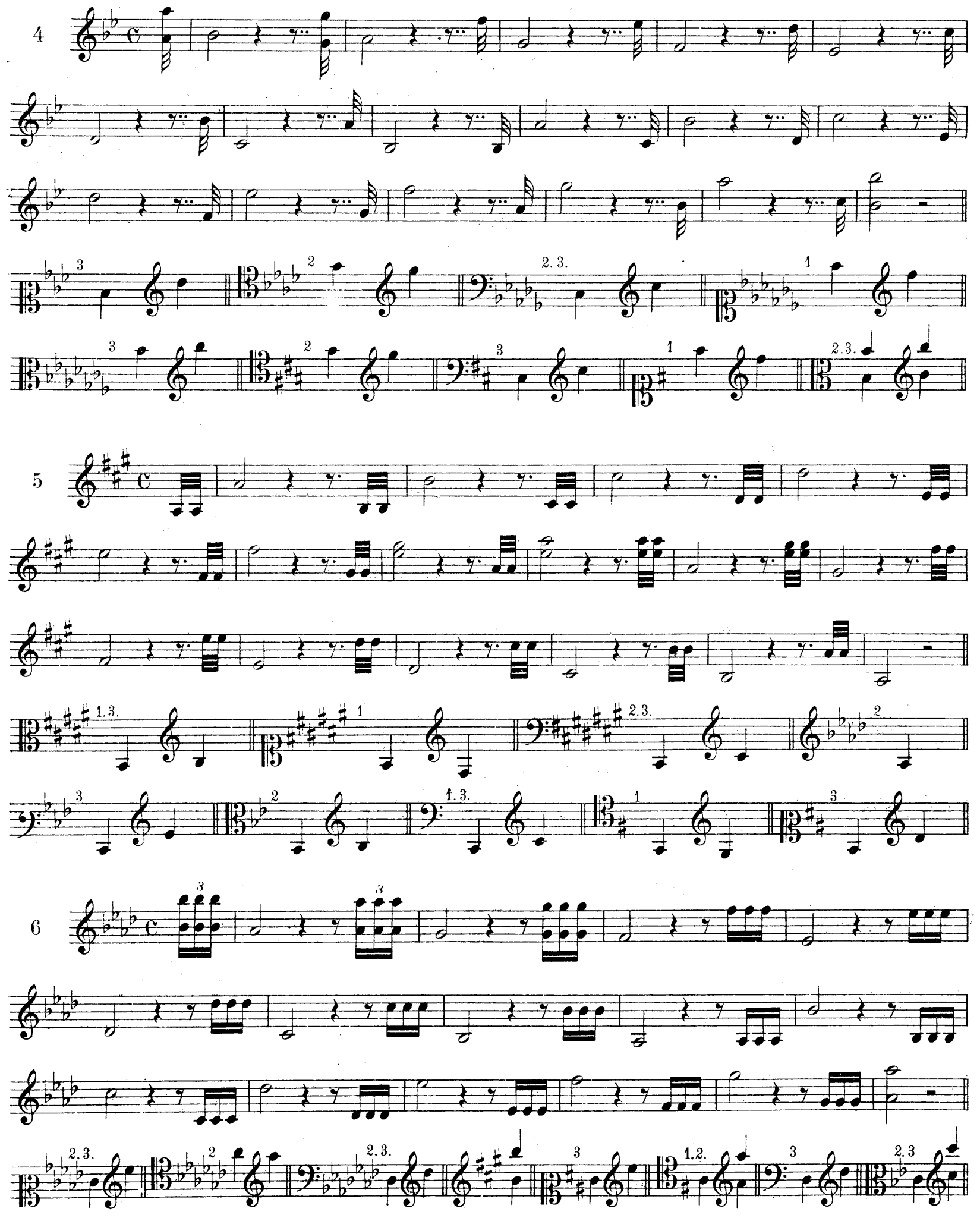


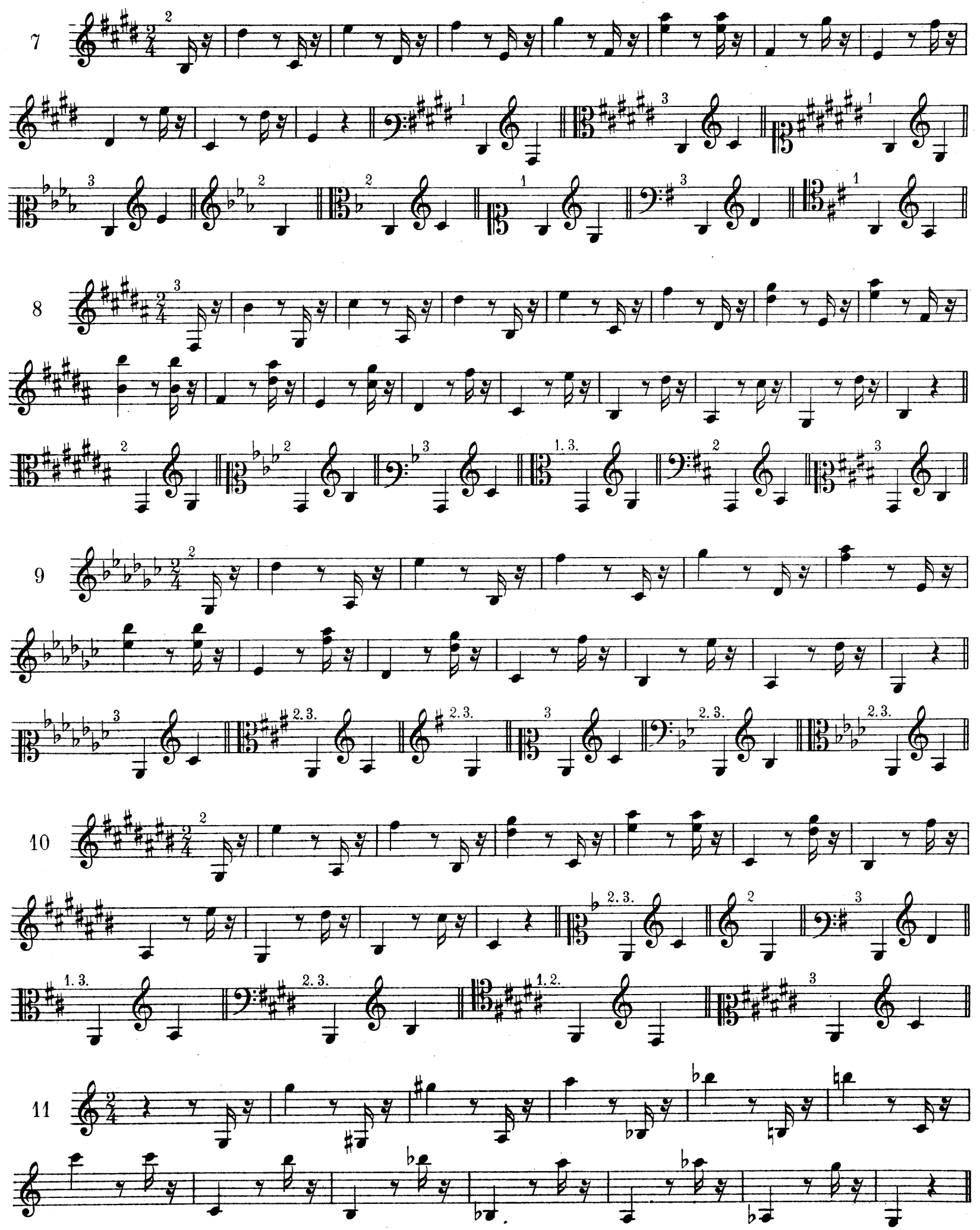
2



3

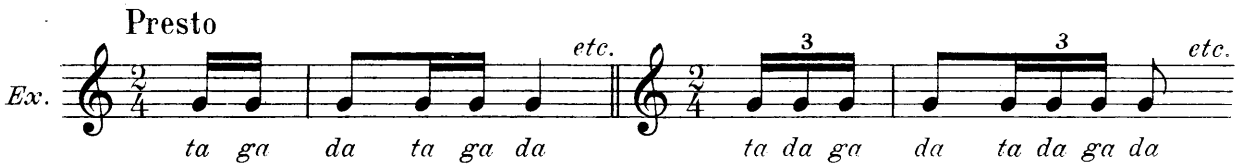




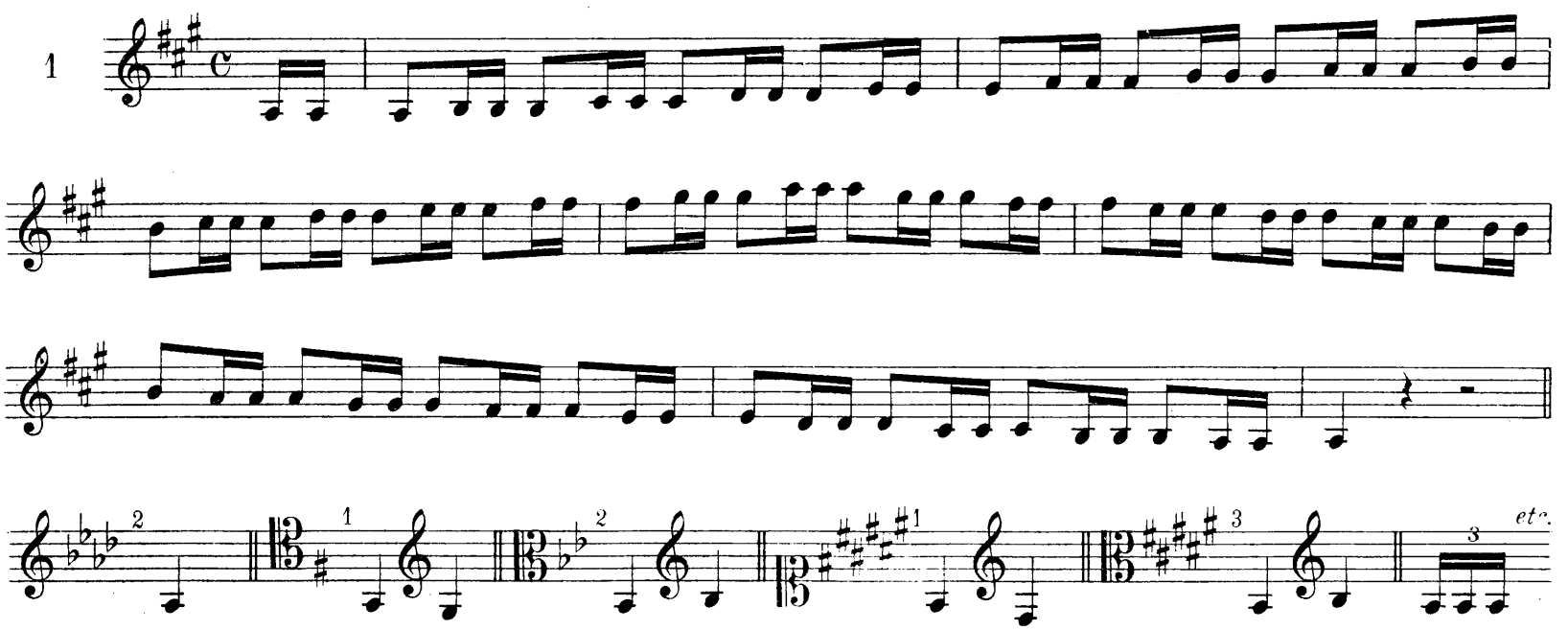


# NOTES RÉPÉTÉES

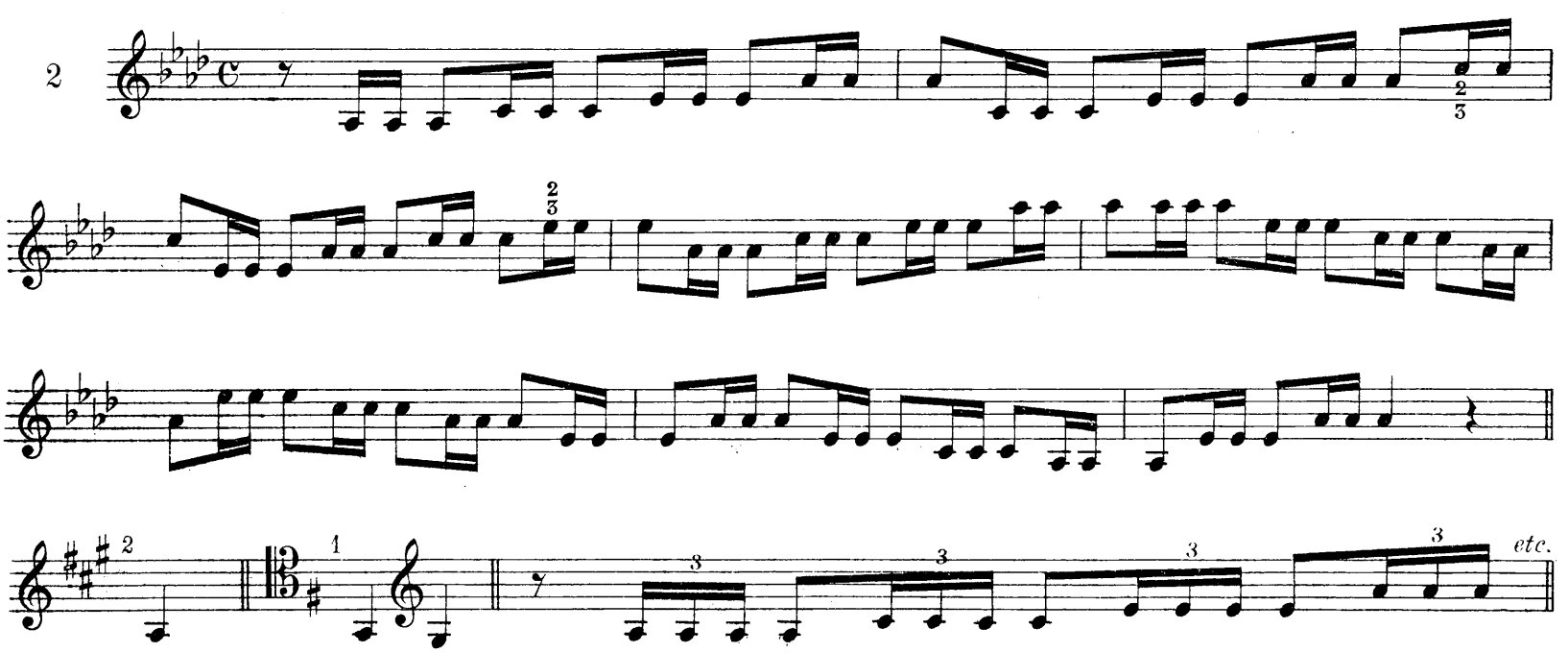
Dans les mouvements très vifs on fait usage de l'articulation exceptionnelle *ta ga da, ta da ga da.*




Tous les exercices suivants de cette série devront être travaillés également en coup de langue simple et en coup de langue composé, en mouvement modéré et en mouvement vif.

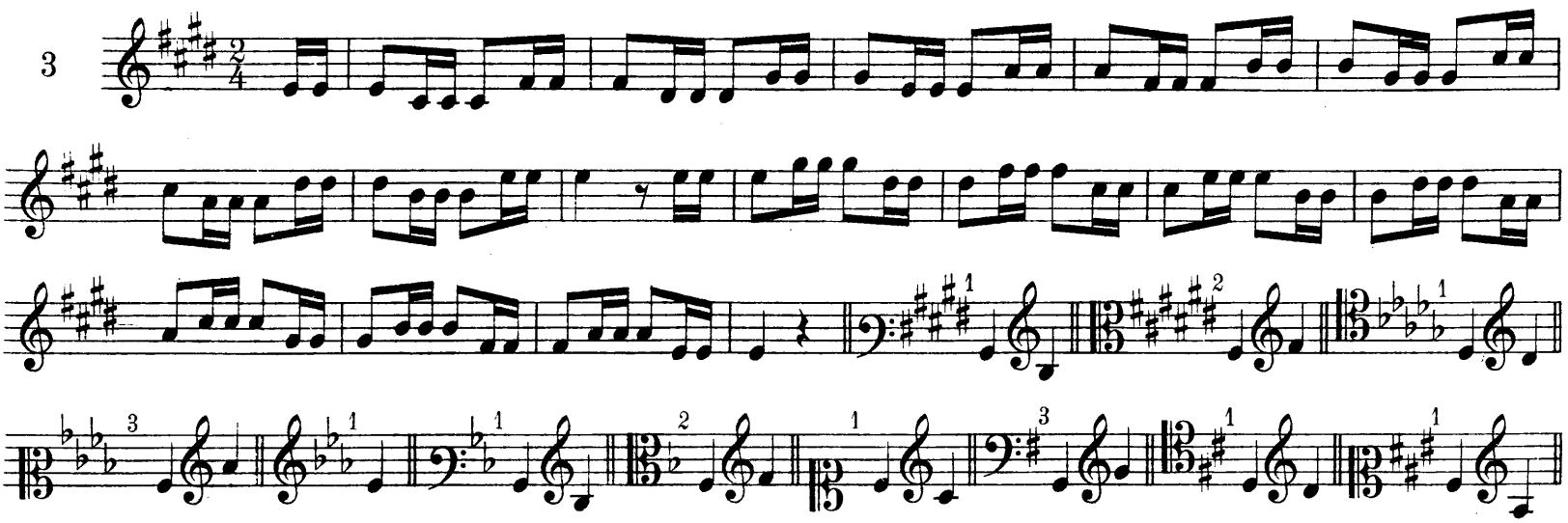



Le même en triolets.



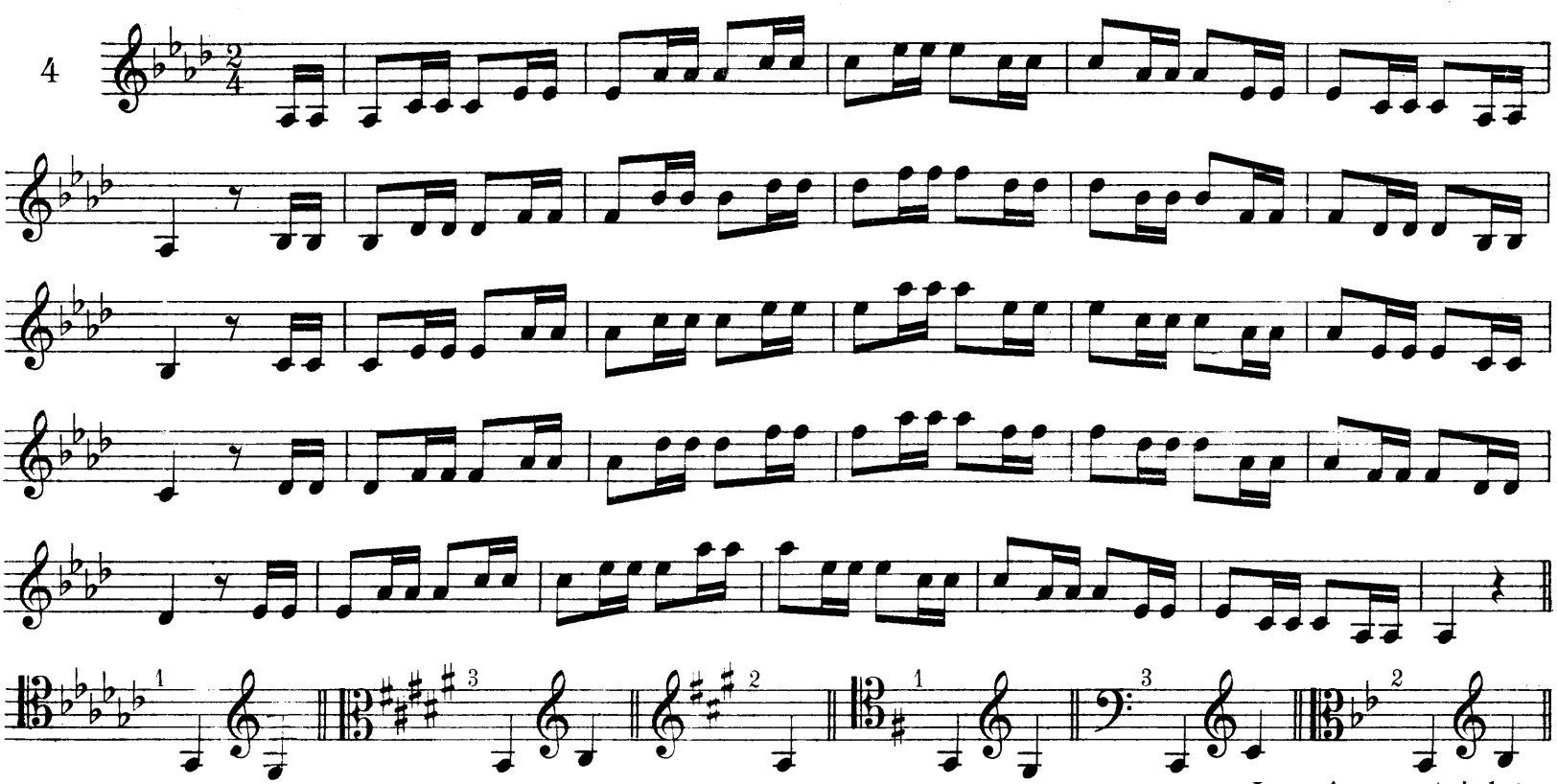

Le même en triolets.

3



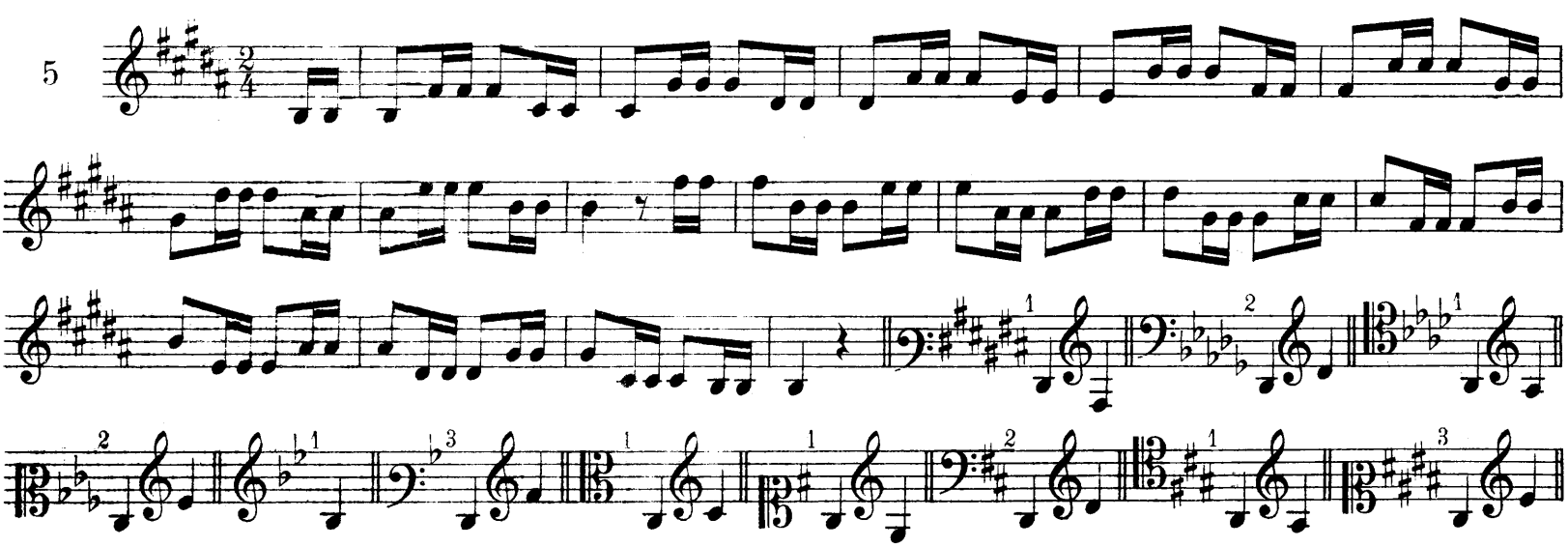
Le même en triolets.

4



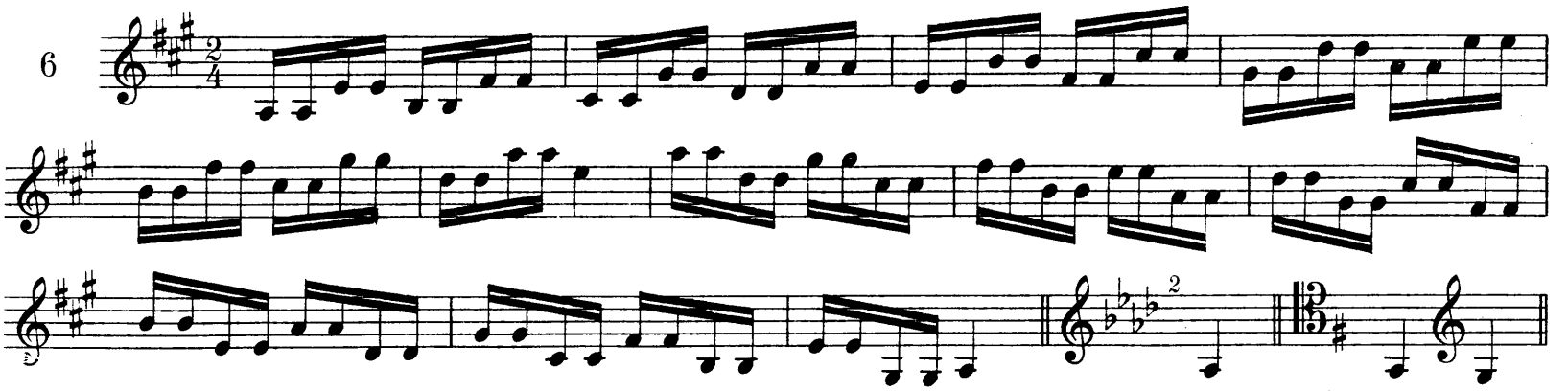
Le même en triolets.

5



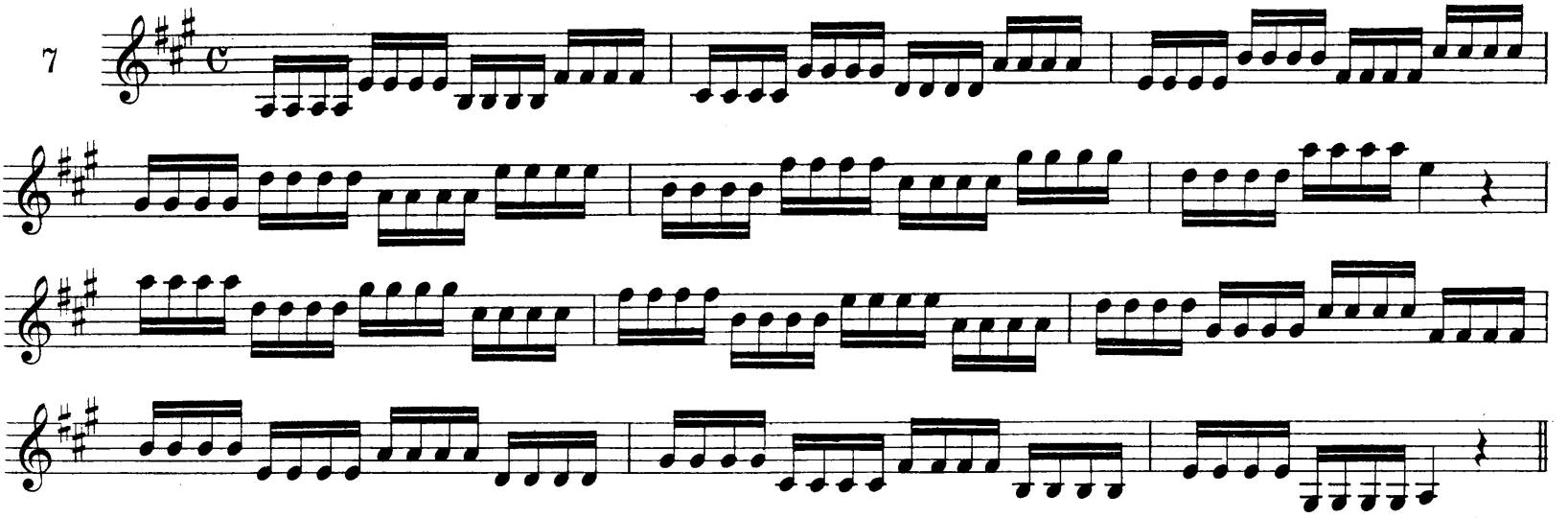
Le même en triolets.

6



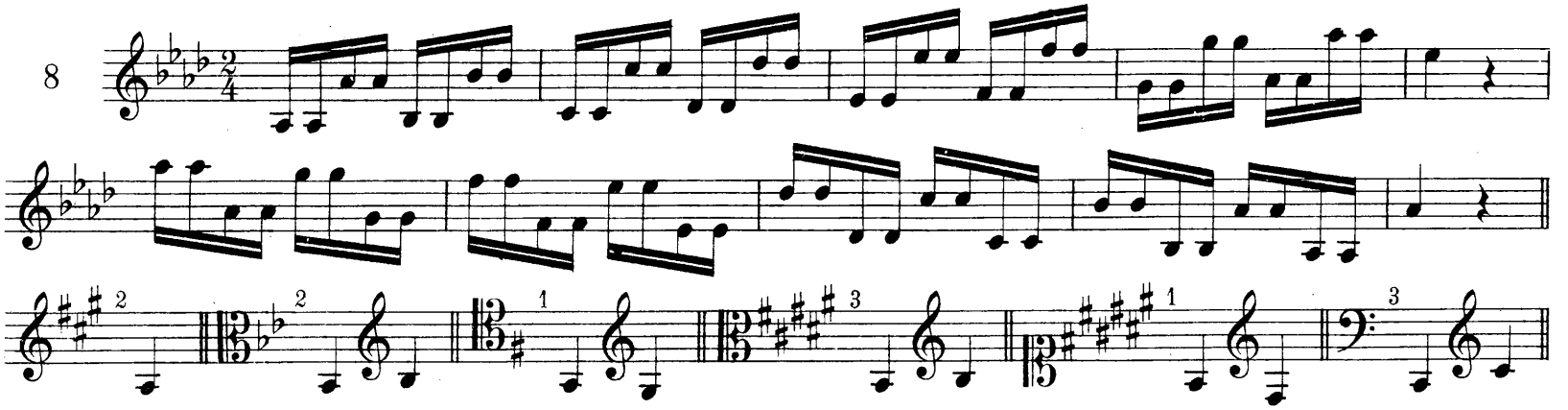
Le même en triolets.

7

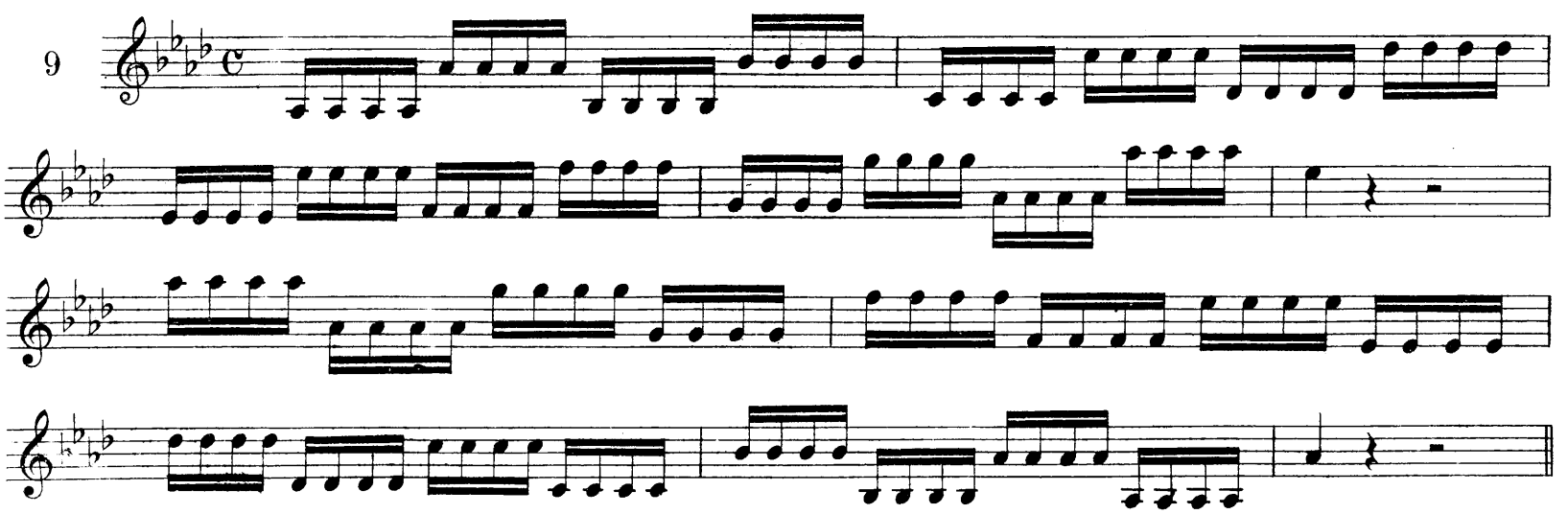


Mêmes transpositions et en triolets.

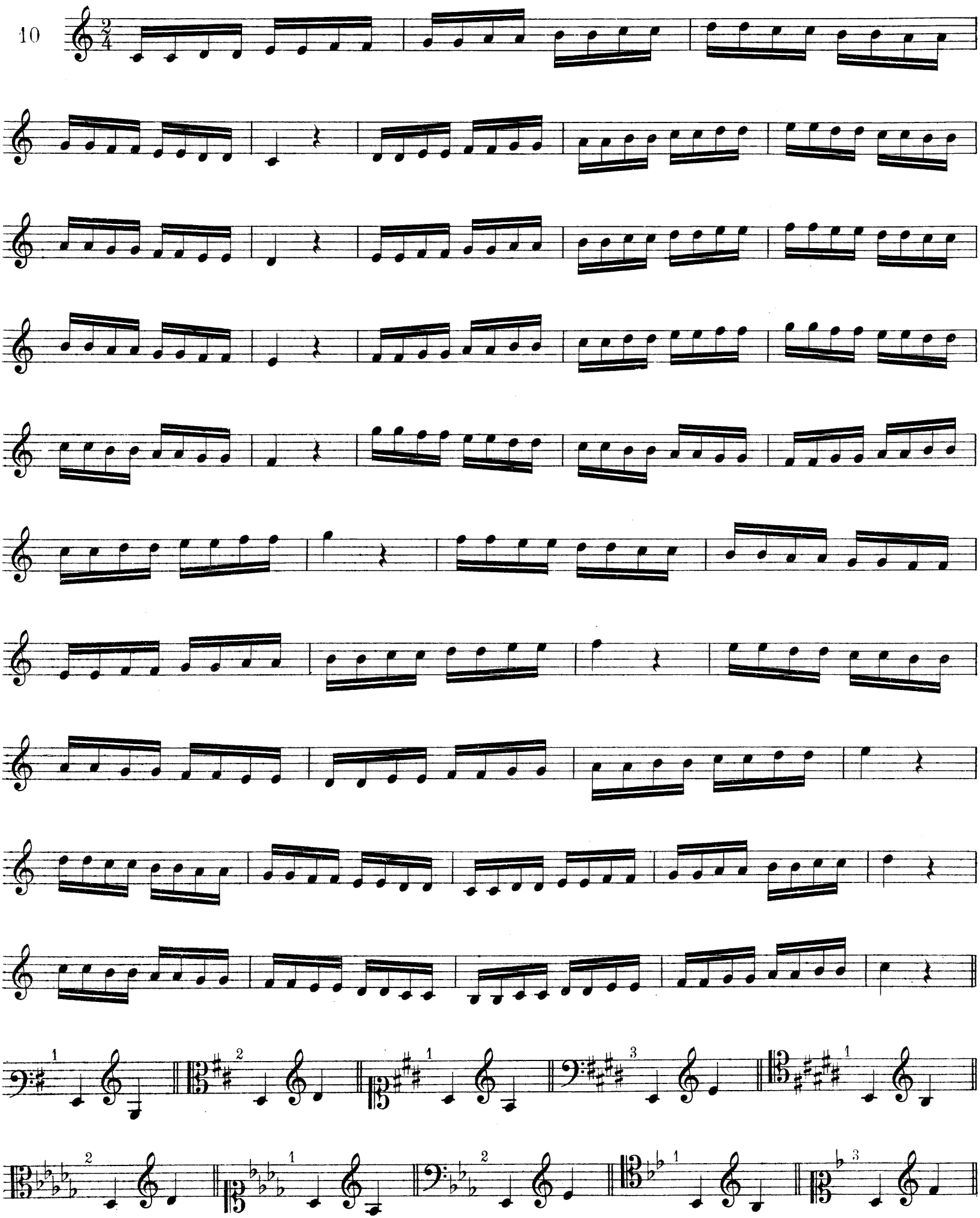
8



9



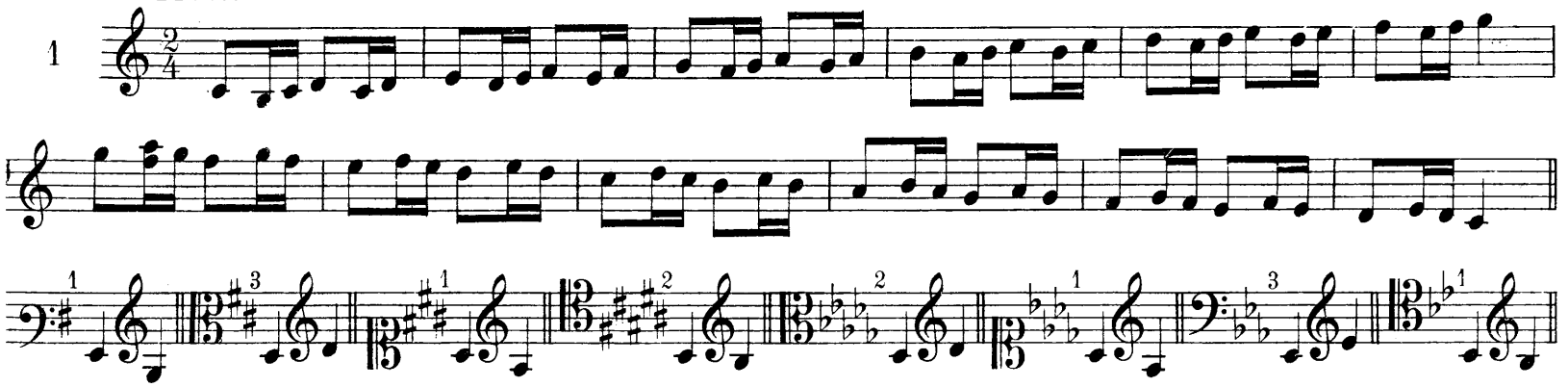
Mêmes transpositions et en triolets.



# EXERCICES DE LÉGÈRETÉ

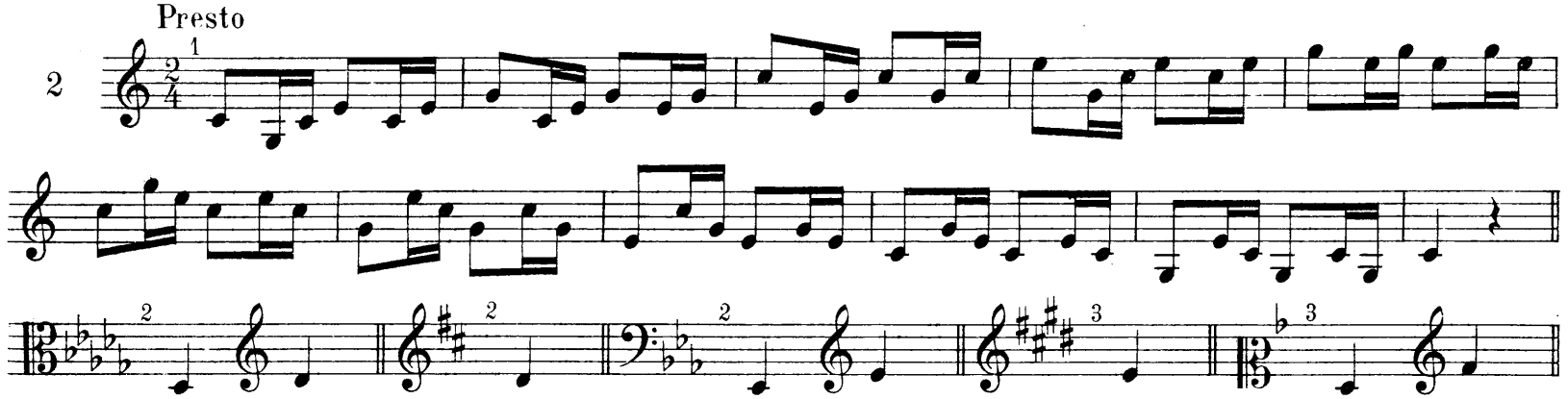
Presto

1

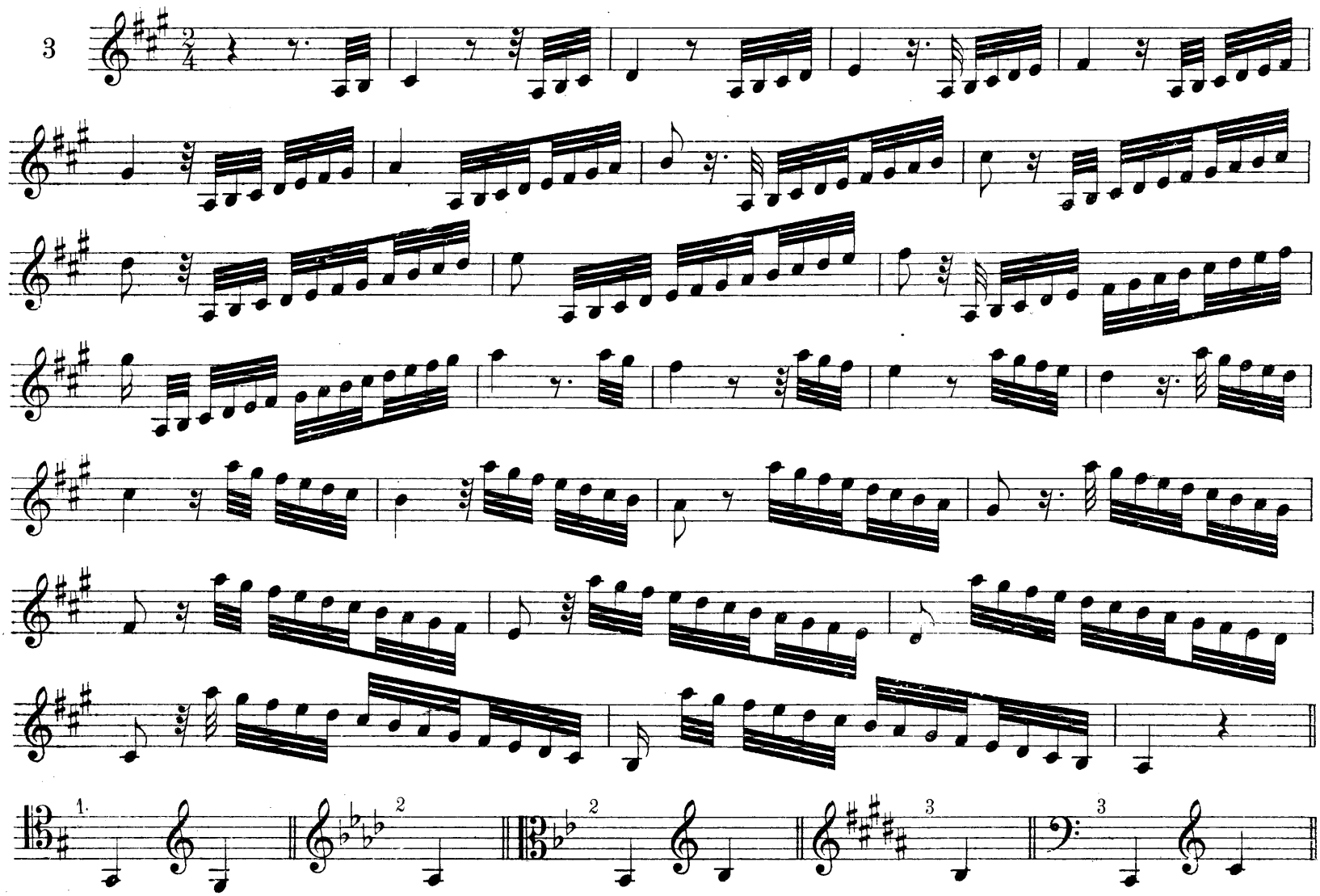


Presto

2



3



# MÉLODIES

CHERUBINI

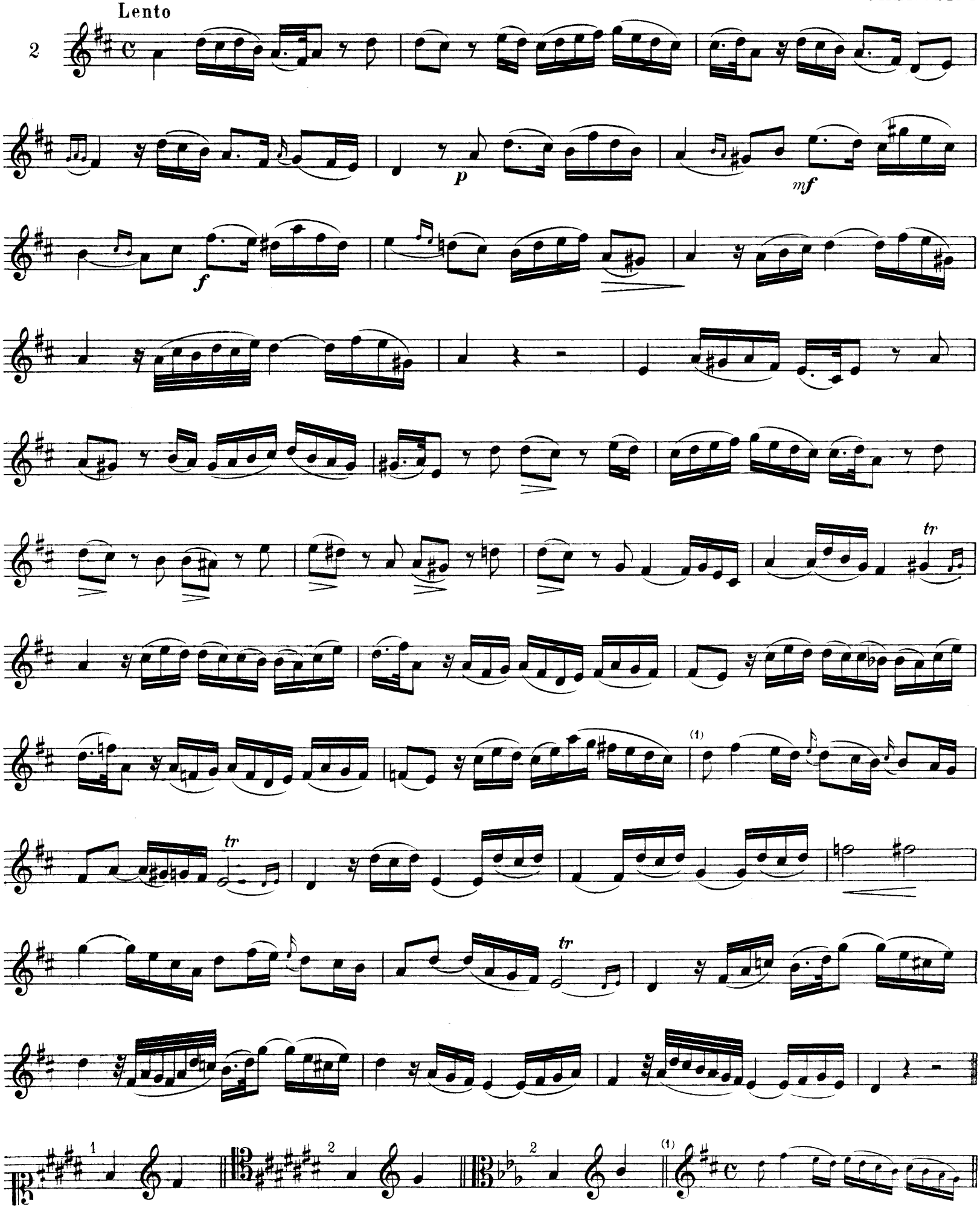
1 Sostenuto assai

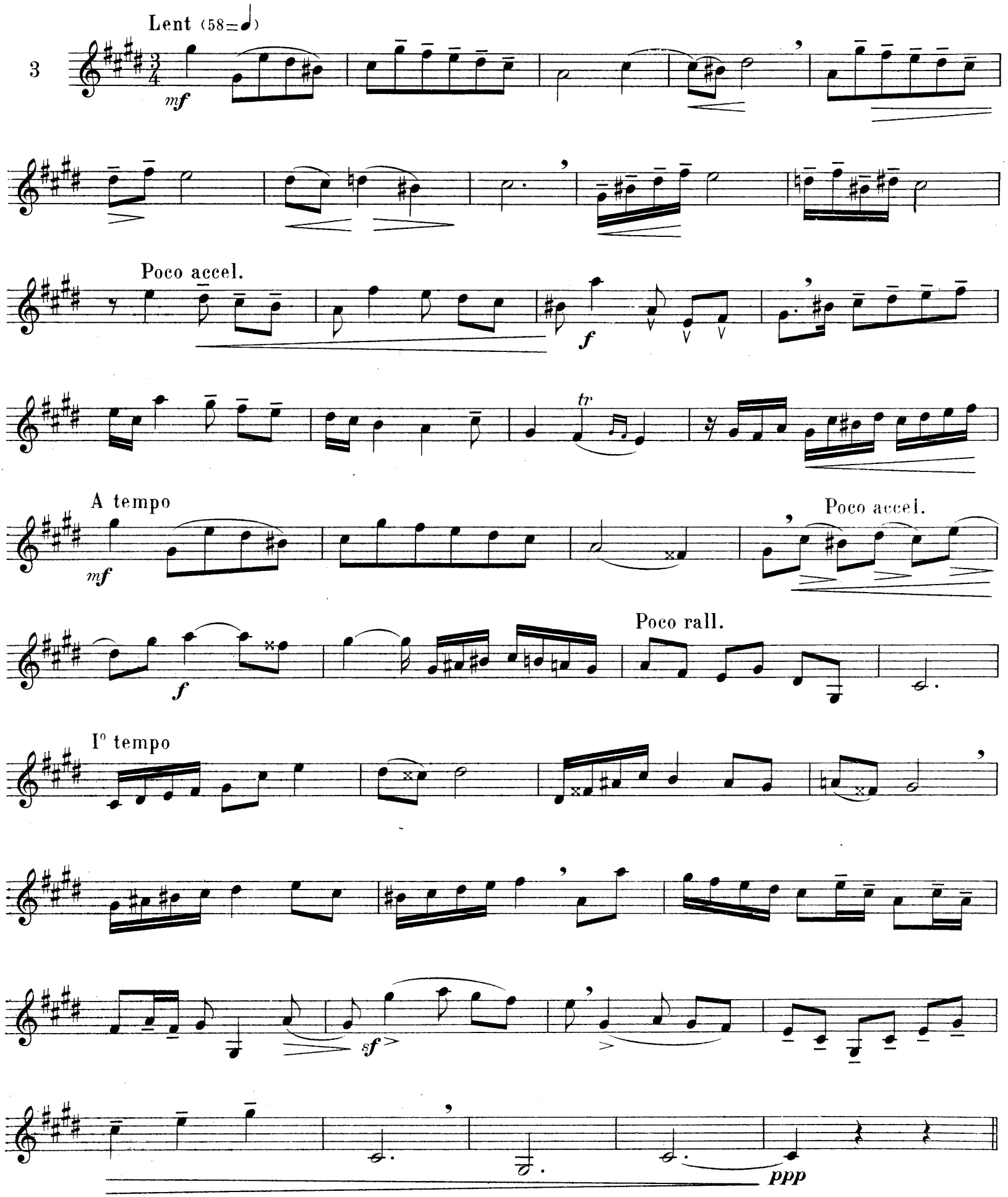
*Dolce et en dehors*

*tr*

*p*

*En diminuant*


Lento
2
p
mf
f
tr
(1)
tr
tr
1
2
2
(1)




La même en *Ut* ♮ *mineur:* les ♮ deviennent des ♭, les ♯ des ♮, et les × des ♯.

Dans cette transposition, il est supposé une partie écrite pour la Trompette en *Ut* et exécutée avec une Trompette en *Ré* ♭.

Andante (96=♪)

4

pp

1

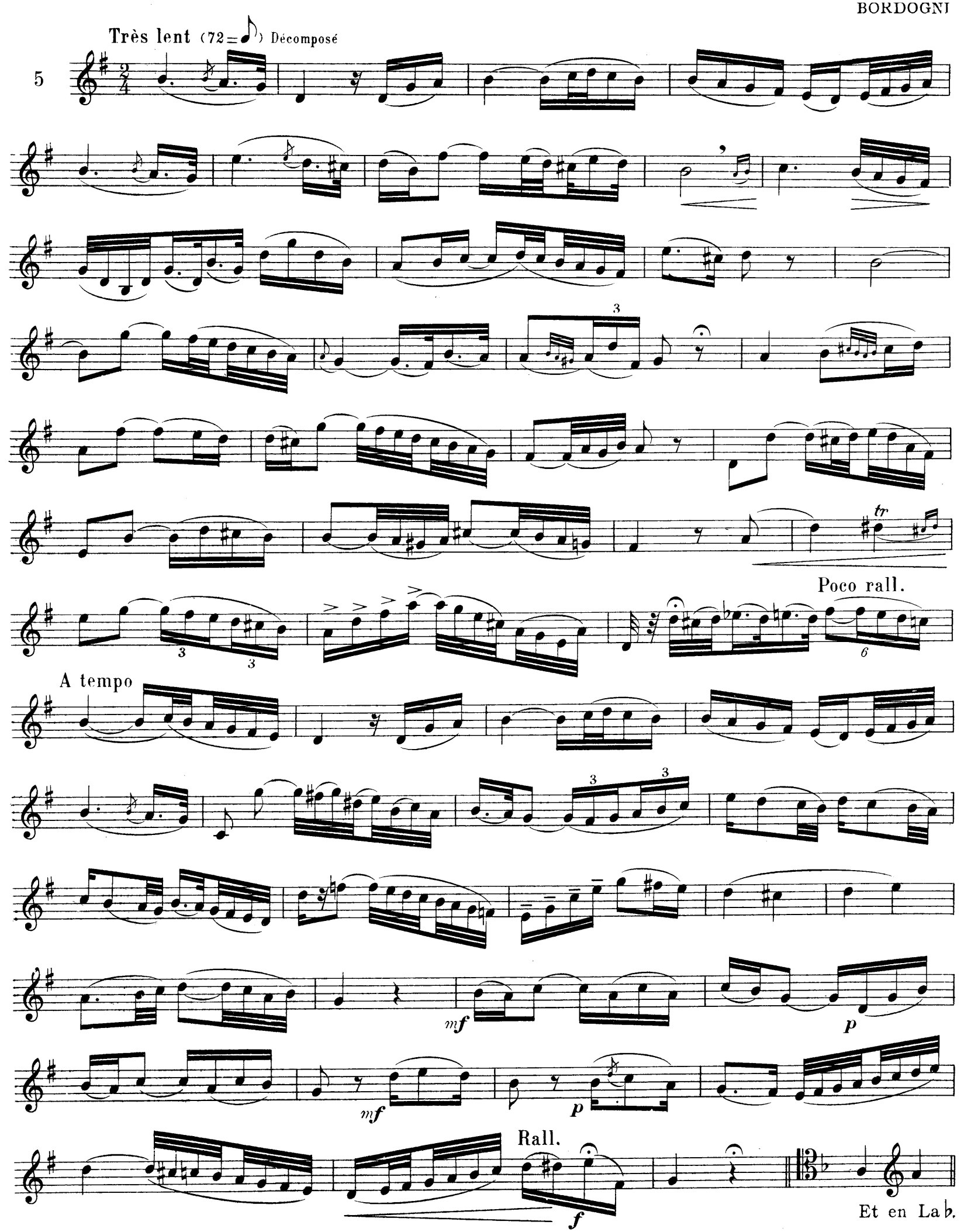
Rall.

Dolce

f

Rall.

(1)


Très lent (72 = ♪) Décomposé
5
Poco rall.
A tempo
Rall.
Et en La b.

Larghetto (66 = ♪)

6

*mf*

*f*

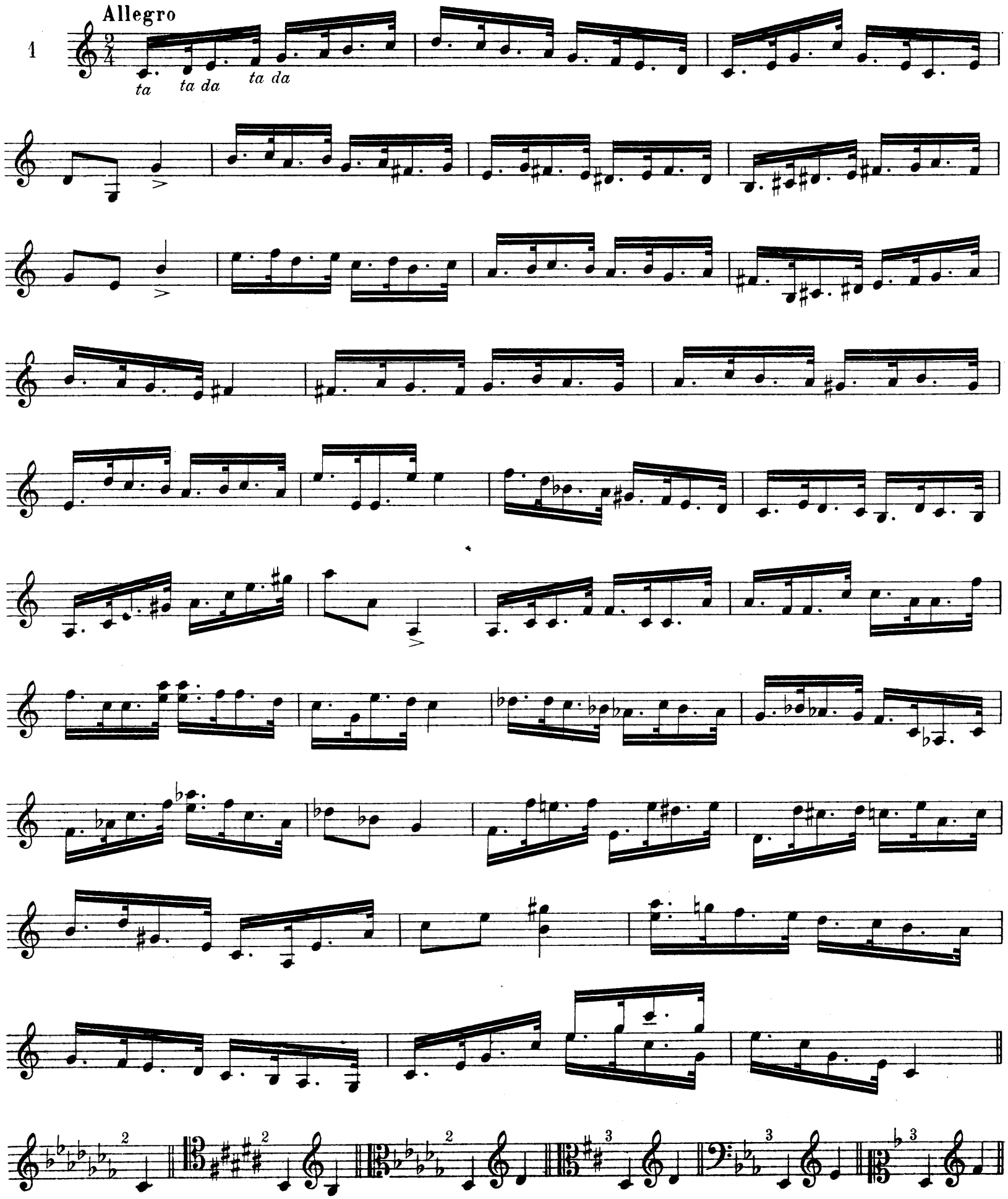
Rall.

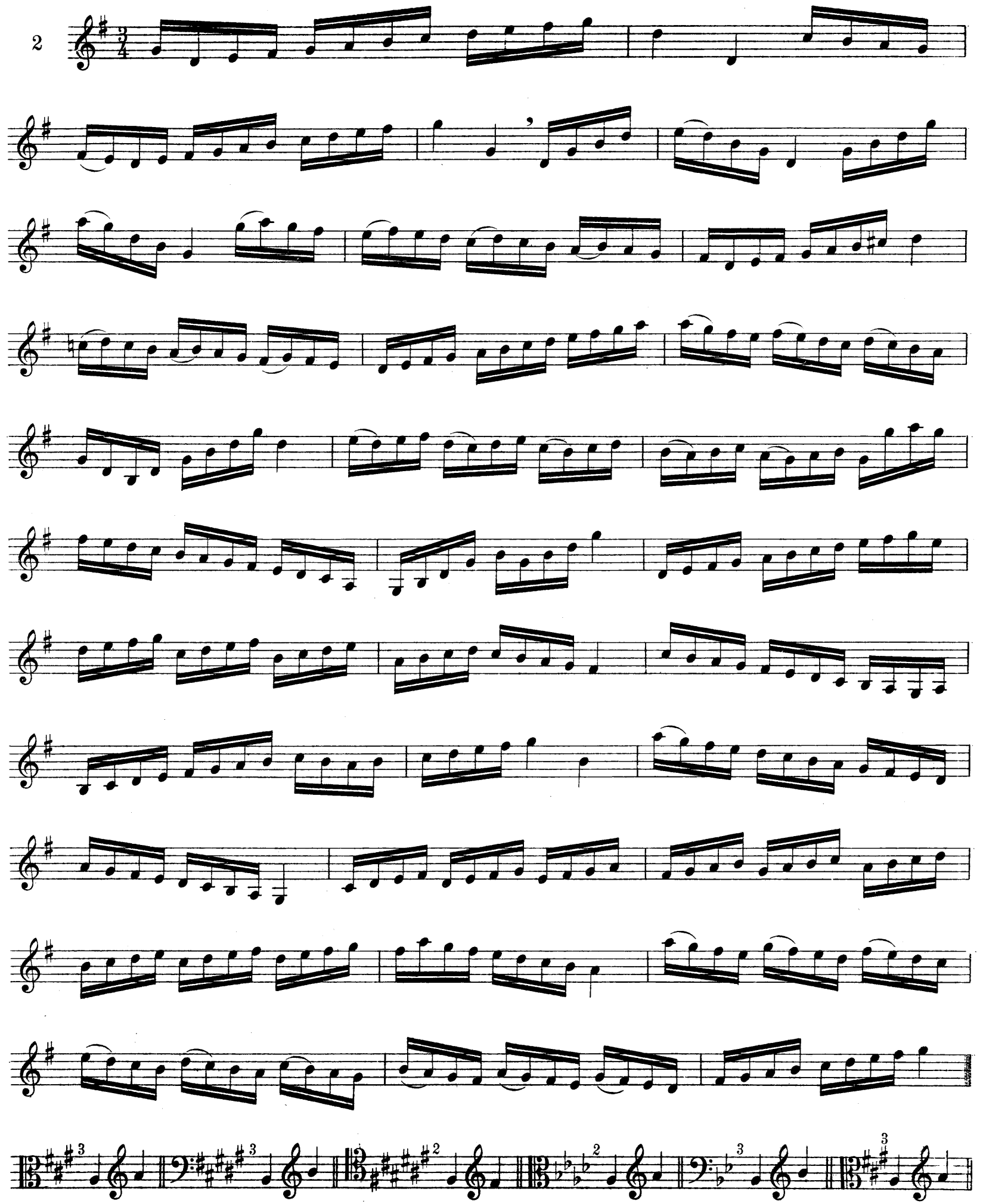
*Cadence*

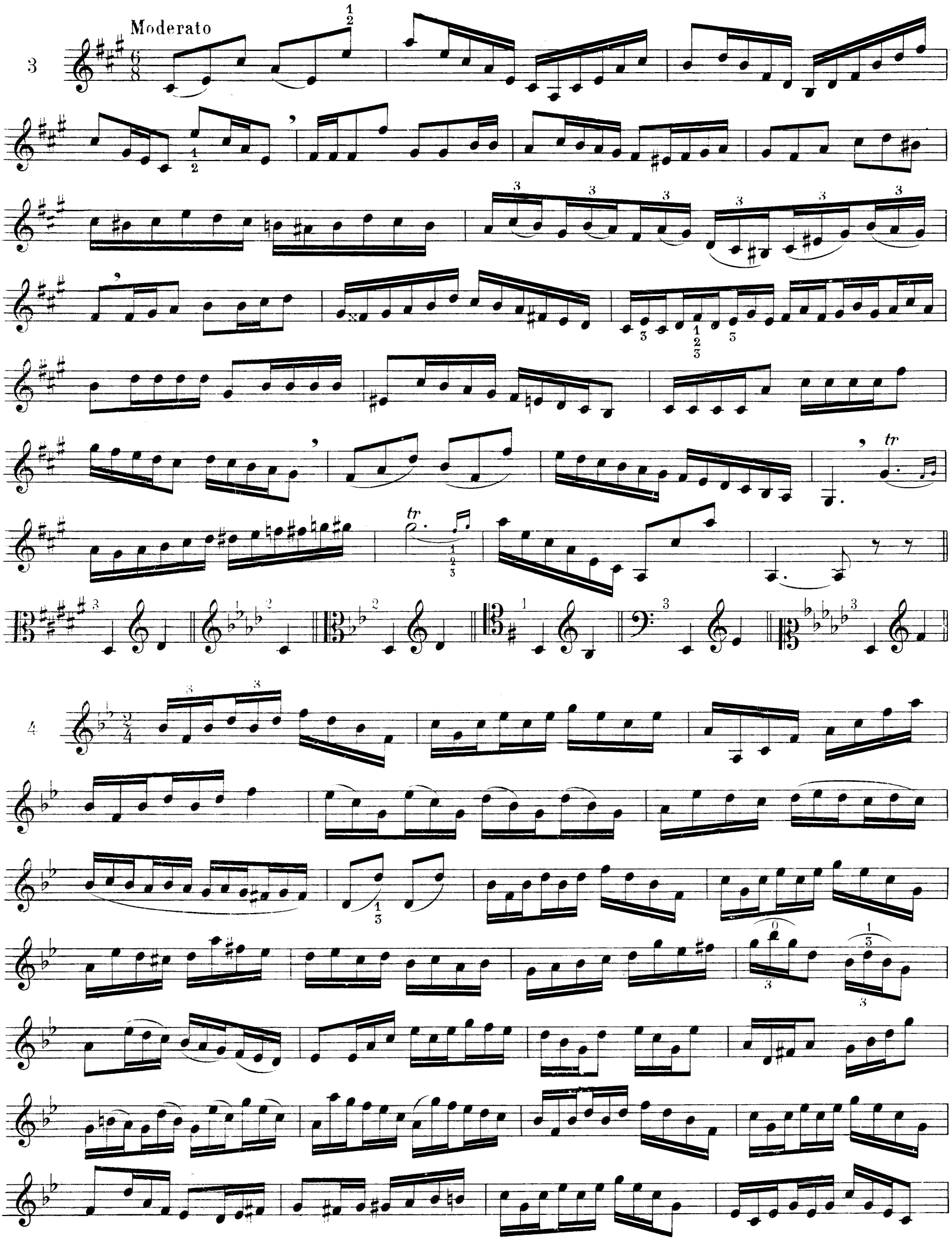
Rall.

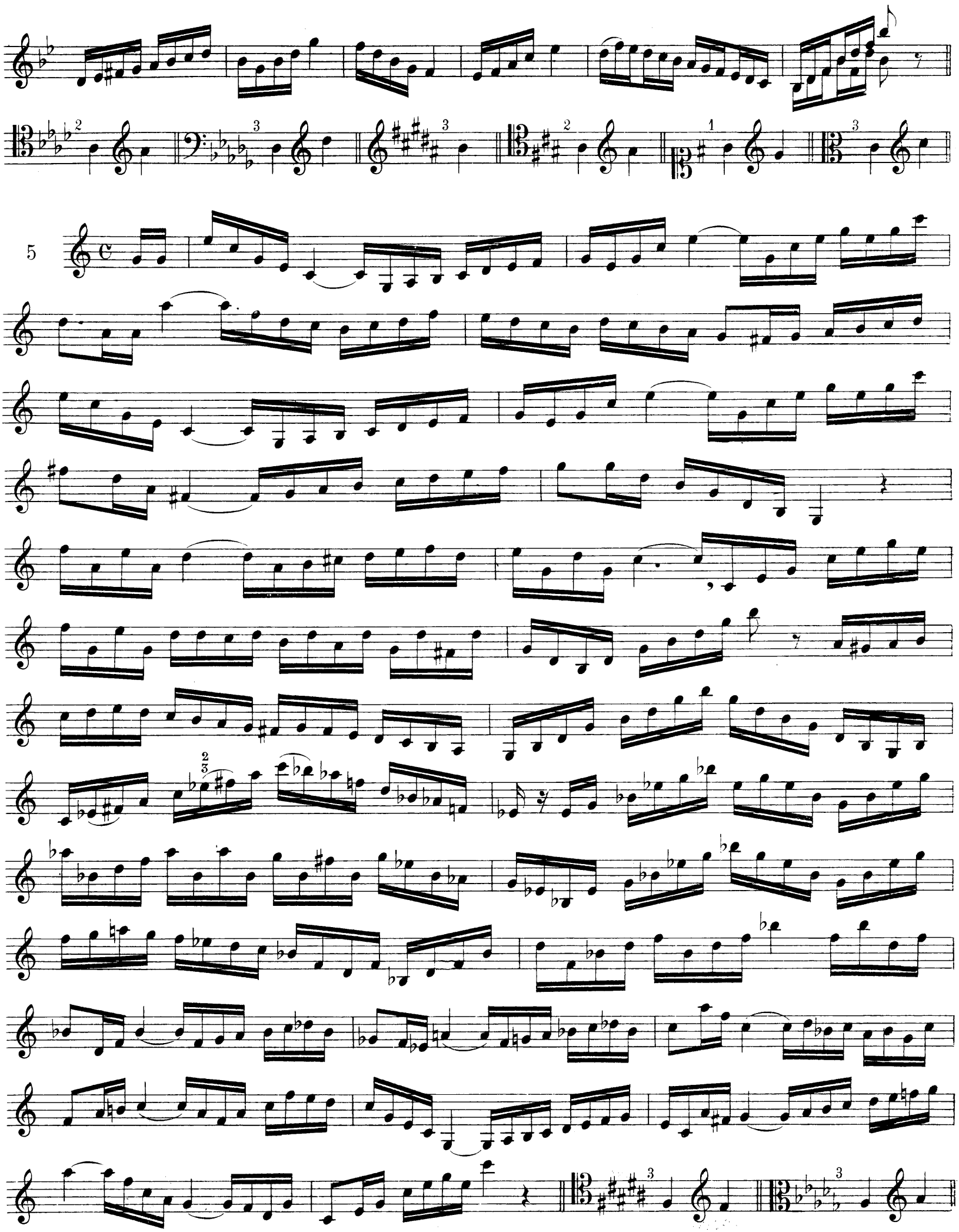
Et en Ut.

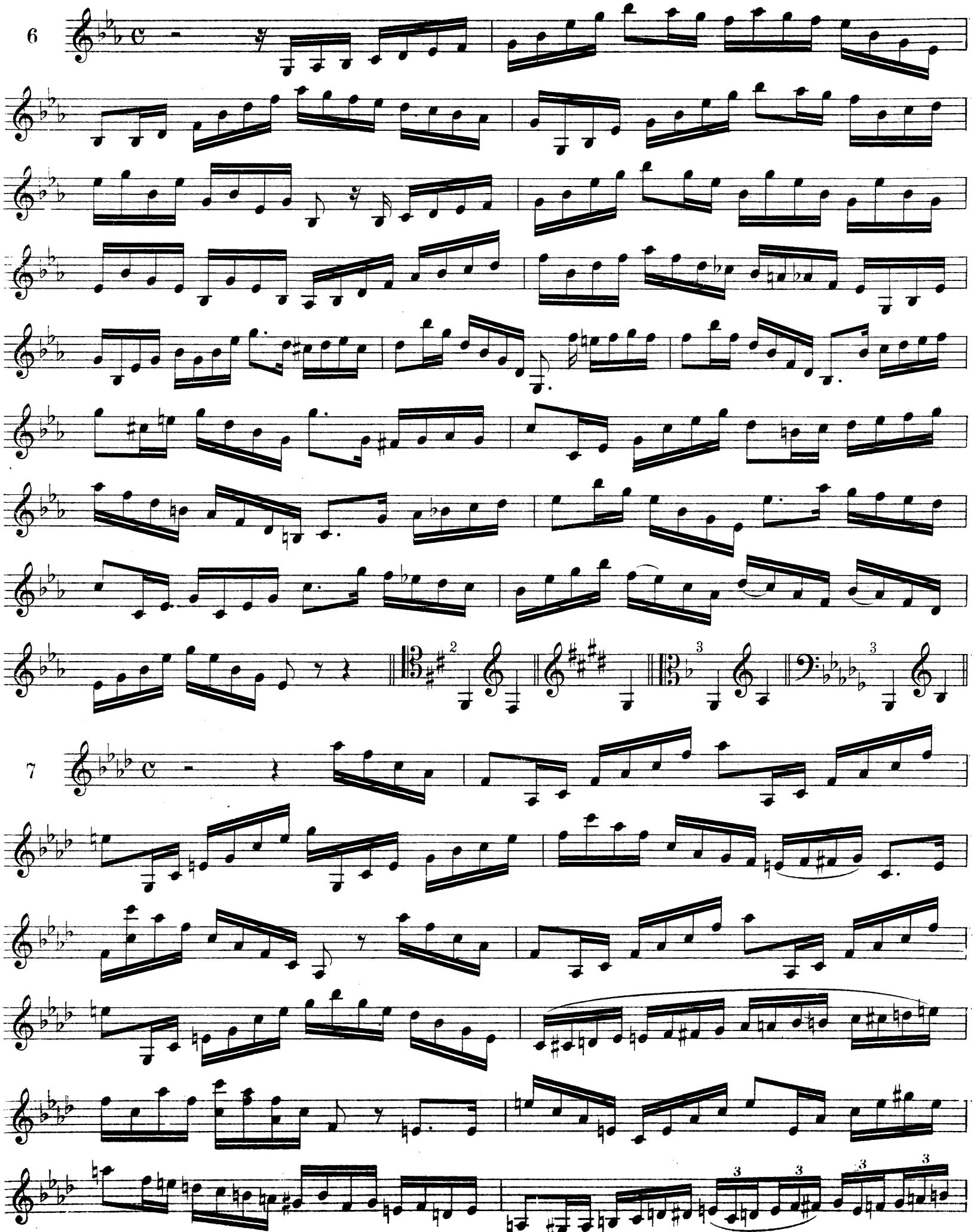
# ÉTUDES DIVERSES

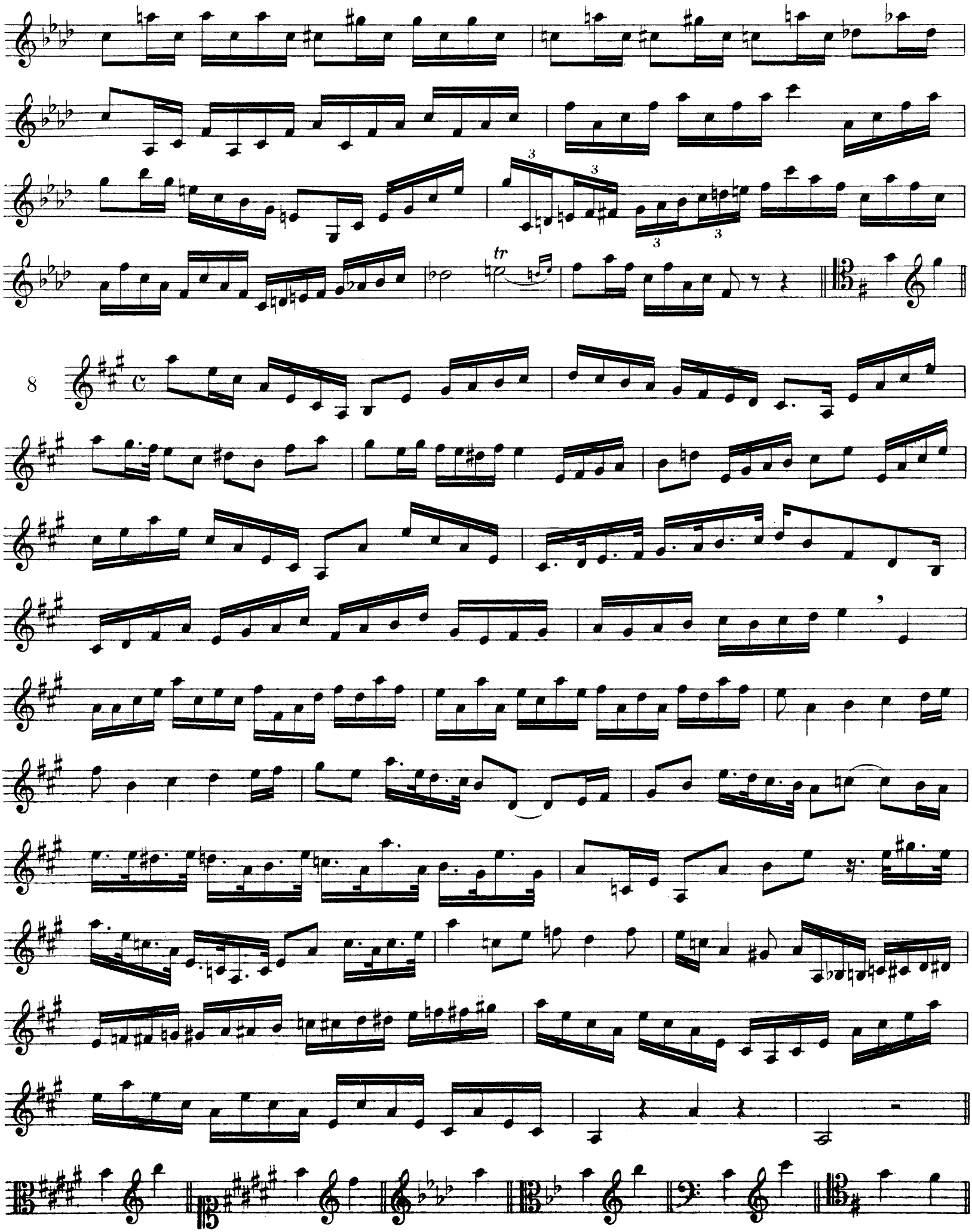





Moderato
3
4

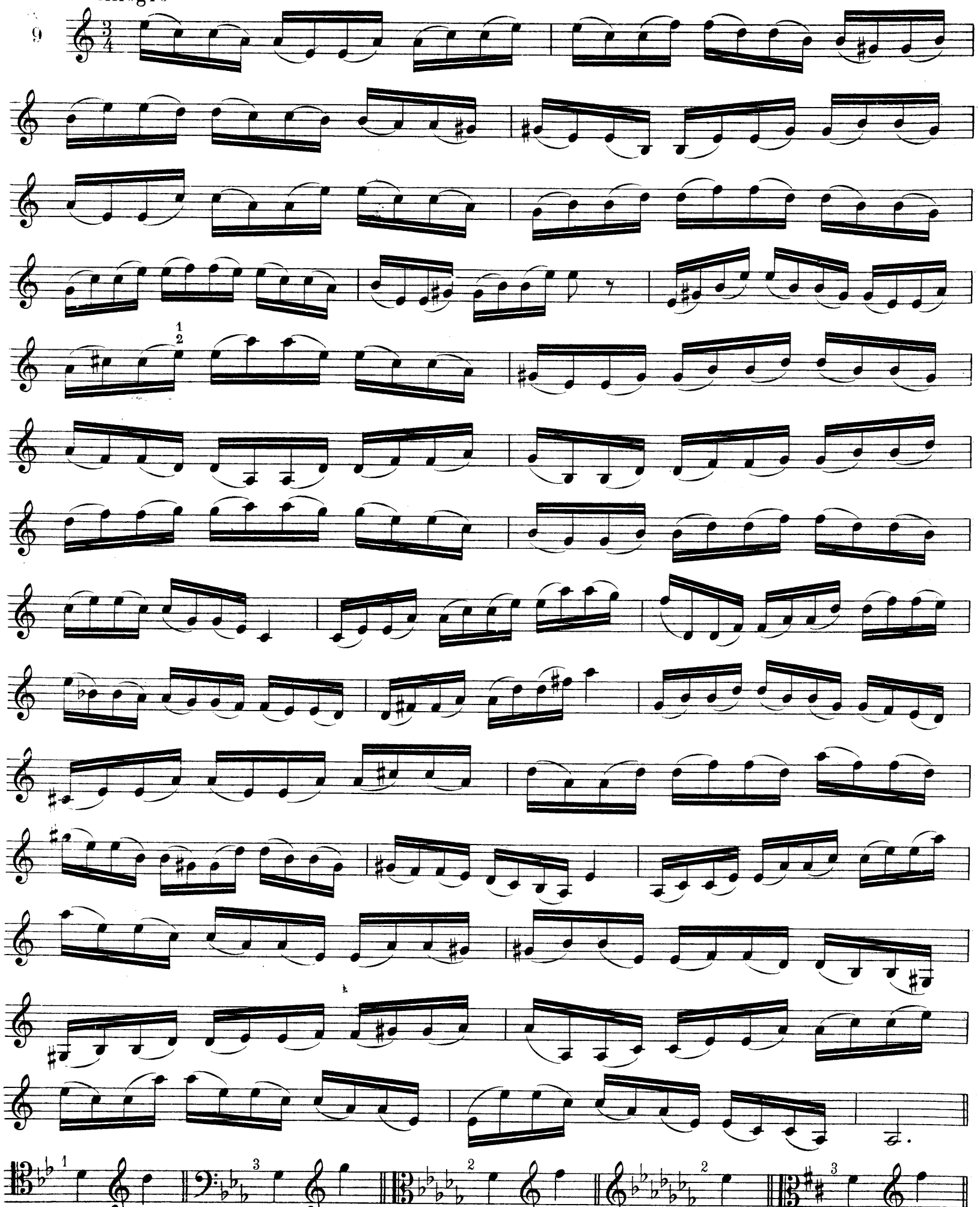




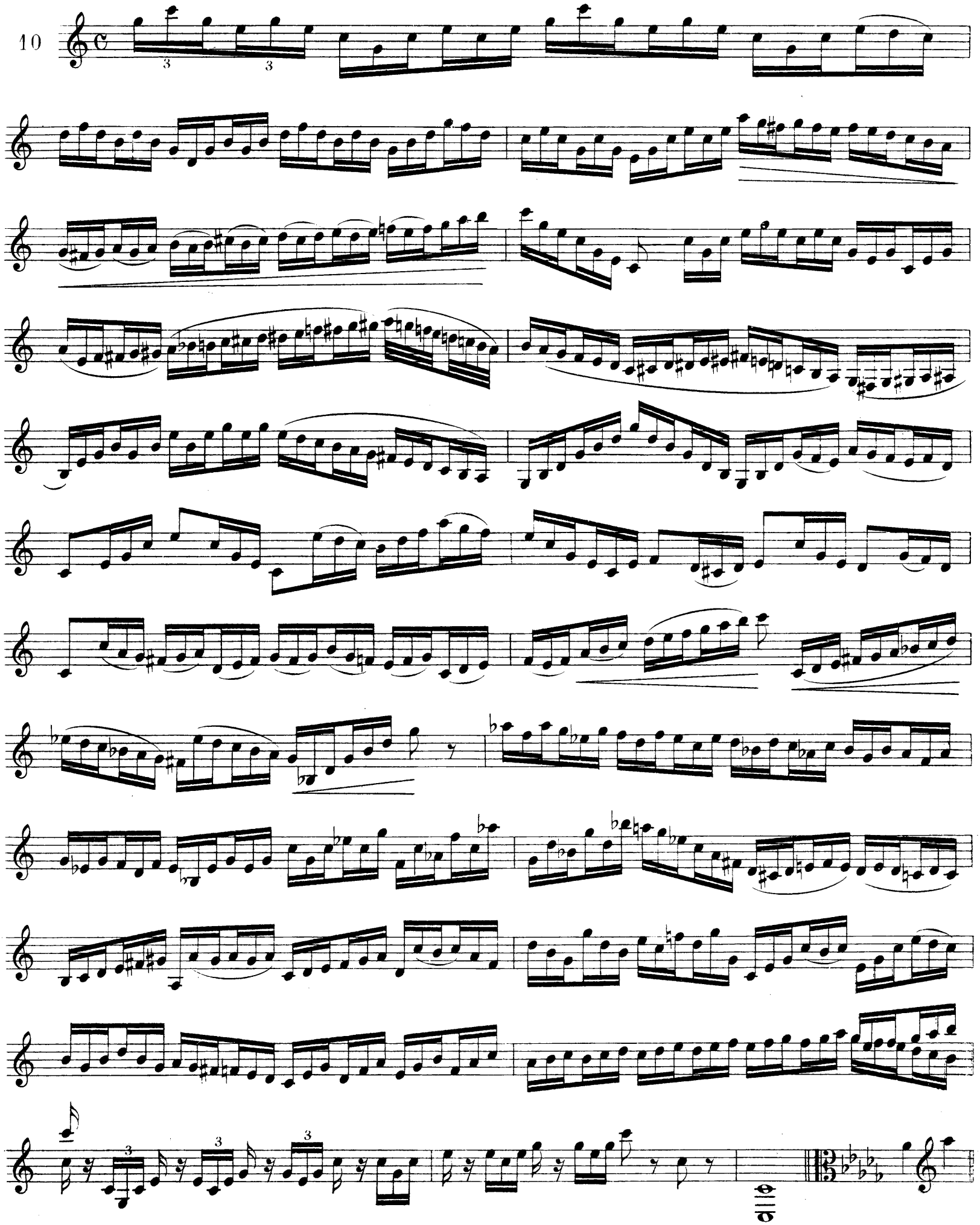


Allegro

9

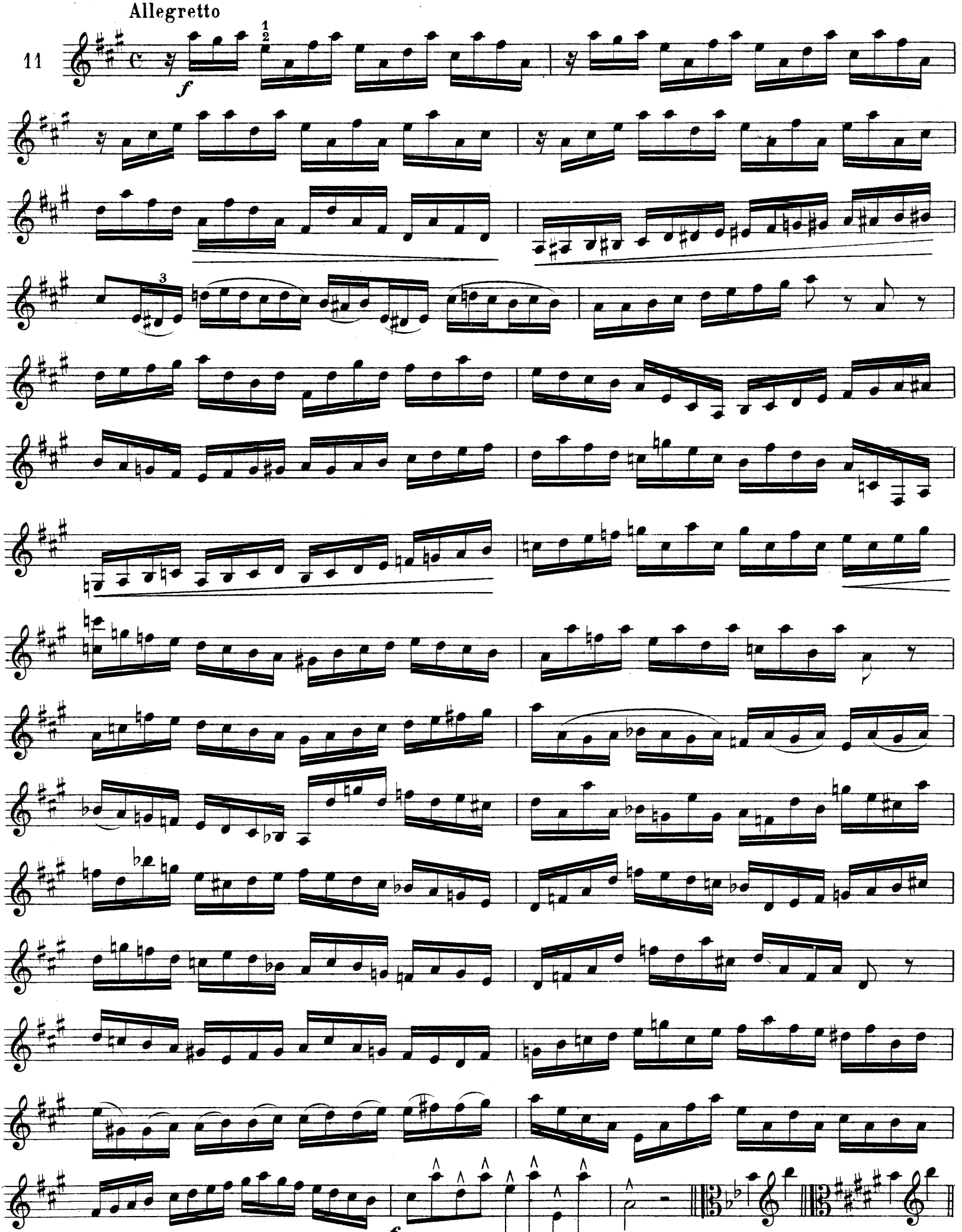


Employer tour à tour le coup de langue simple et le coup de langue composé.



Allegretto

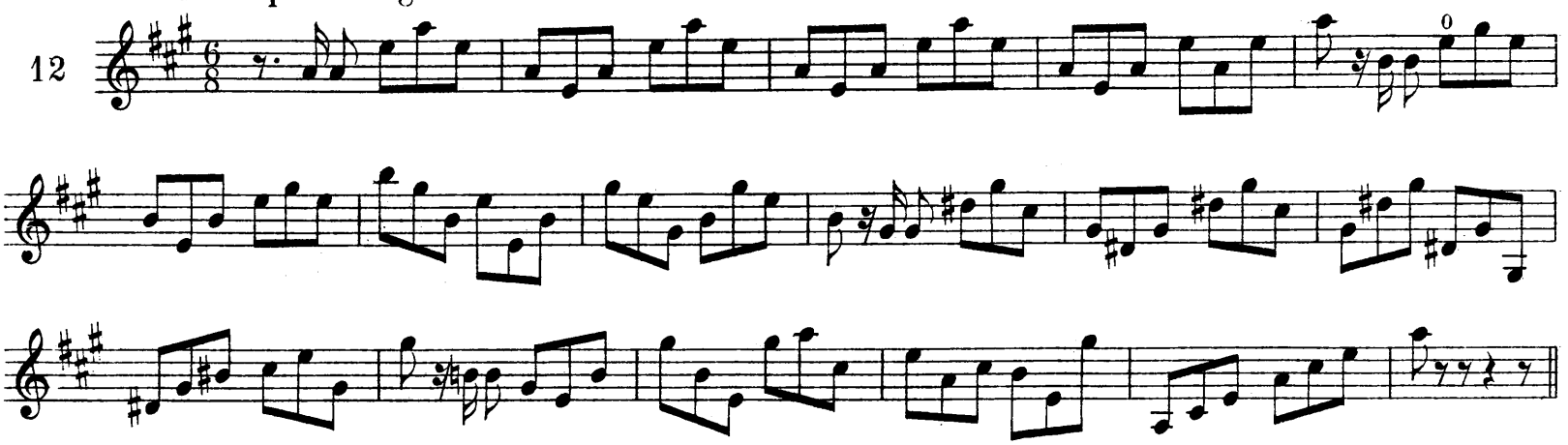
11



# ÉTUDES SUR LES NOTES DIFFICILES

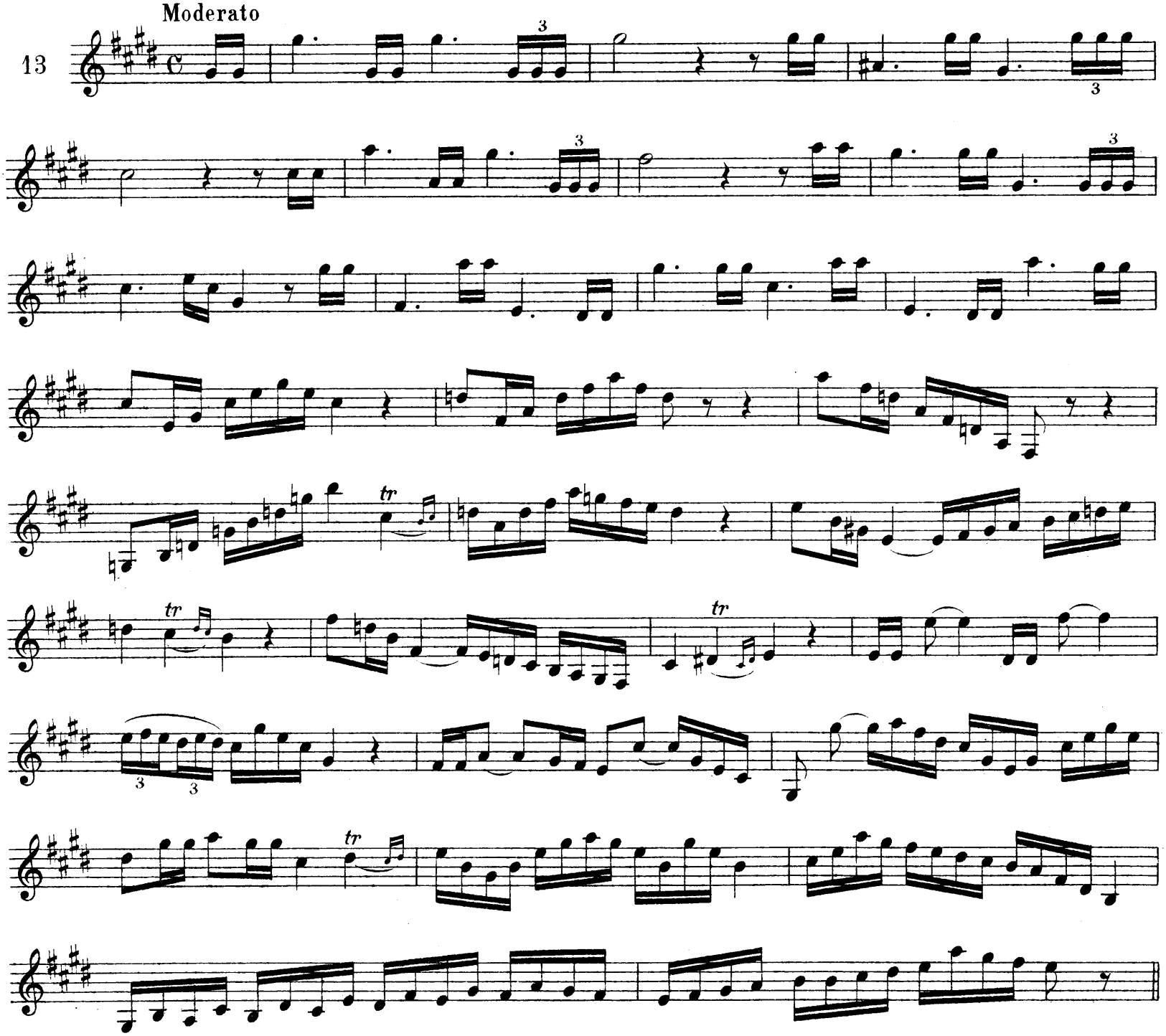
Mod^to puis allegro

12



Moderato

13



14

Allegretto

*f*

*ta ta ka* *ta*

Moderato

*Dolce*

Allegro

*f*

A tempo

*f*

# EXERCICE DE LECTURE

GEORGES ENESCO

All^tto moderato

15

En Mi♮ *Porté*

*mf* *Expressif, un peu agité*

En Fa♮

En Ré♮

En Mi♮

*Marqué, mais pas trop fort*

En Fa♮

En Ré♮

En Mi♭

En Fa♮

En Ré♮

En Mi♮

En Mi♭

En Ré♮

En Mi♮

En Fa♮

*Dim.*

En Mi♮

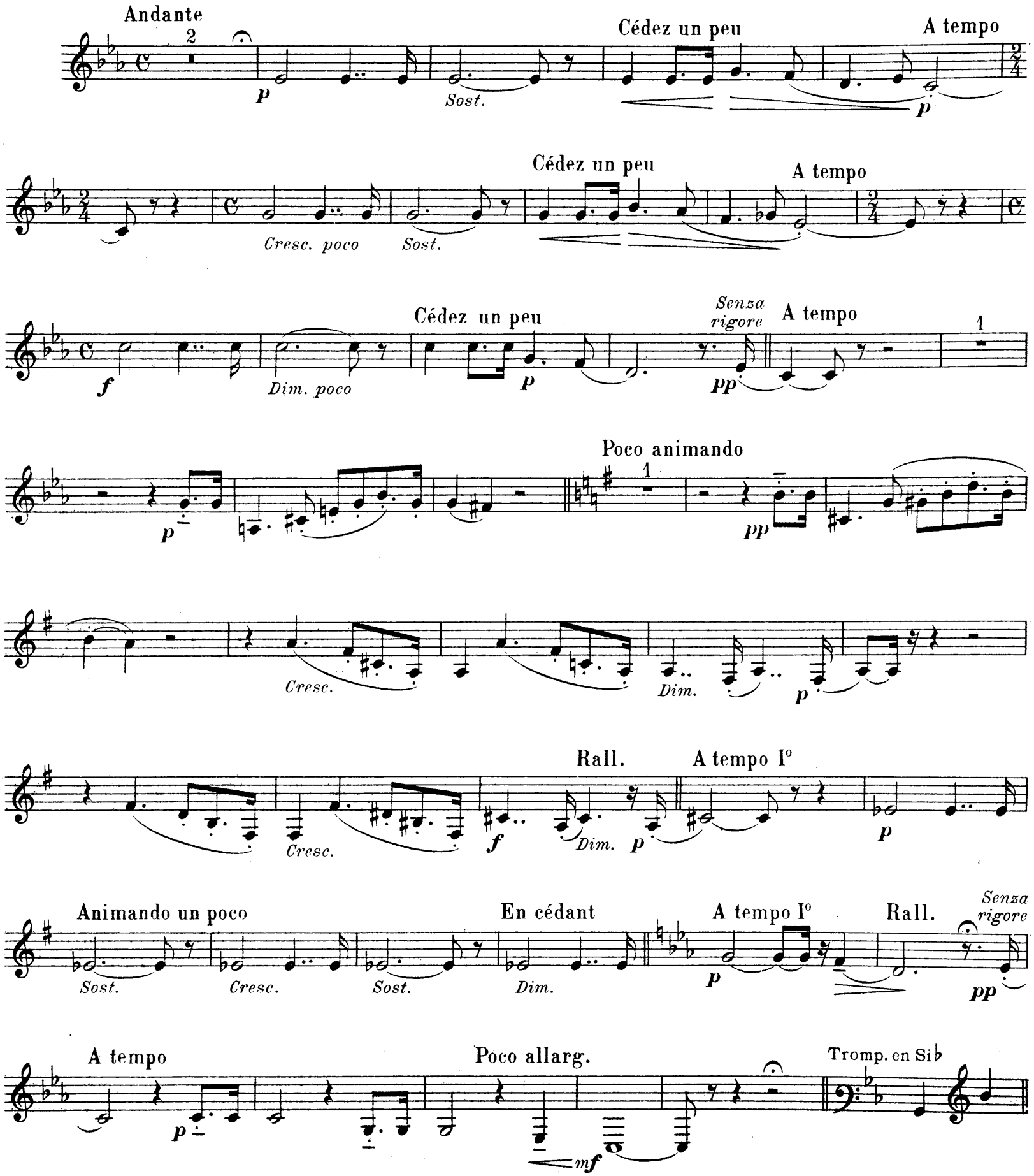
En Ré♮

*p*

# INTRODUCTION DU 1er SOLO[1]

Trompette en Fa

P. et L. HILLEMACHER




[1] *Paris, Evette & Schaeffer, Editeurs.*

# ÉLEGIE[1]

Trompette en Ut

F. MAZZI

Sostenuto poco mosso (♩=58)

5

*mf*

3 Rit. Tempo

*mf*

Accel.

1

*f*

6 3 3 3 3 3 Poco rall.

Tempo

*p*

1

*p*

*Poco cresc.*

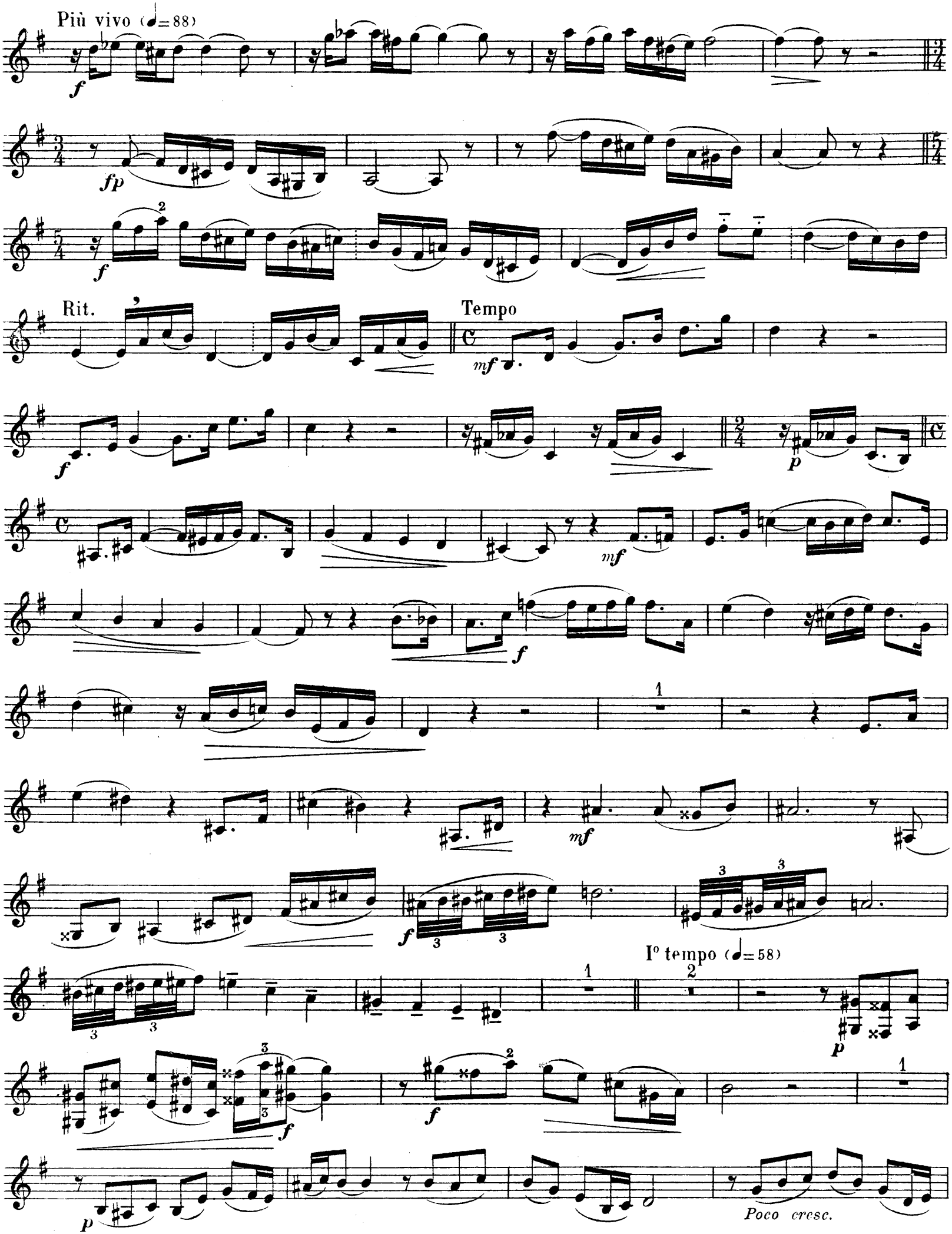
Poco accel.

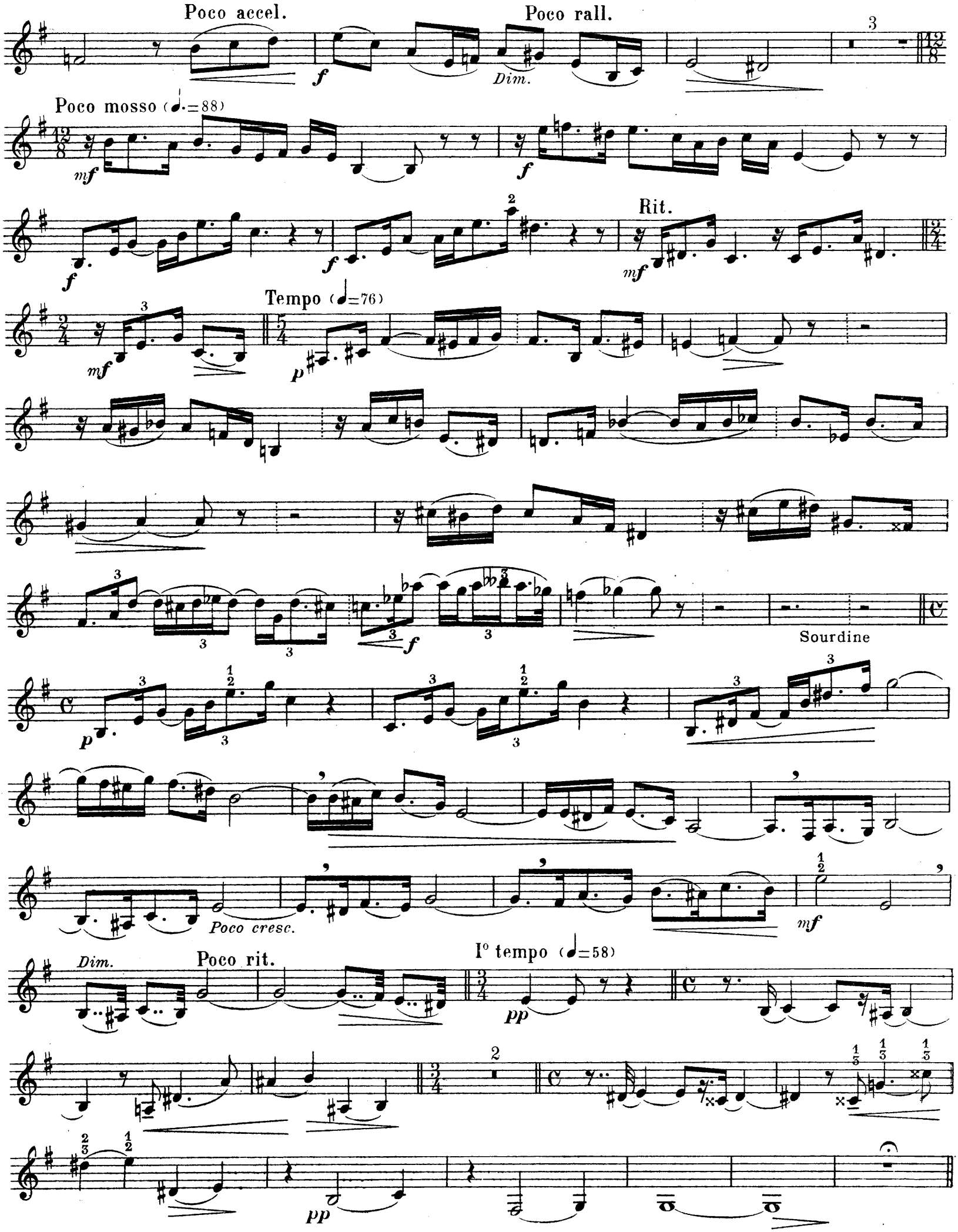
Rit. *Calmando*

1

*p*

[1] *Paris, Evette & Schaeffer, Editeurs.*

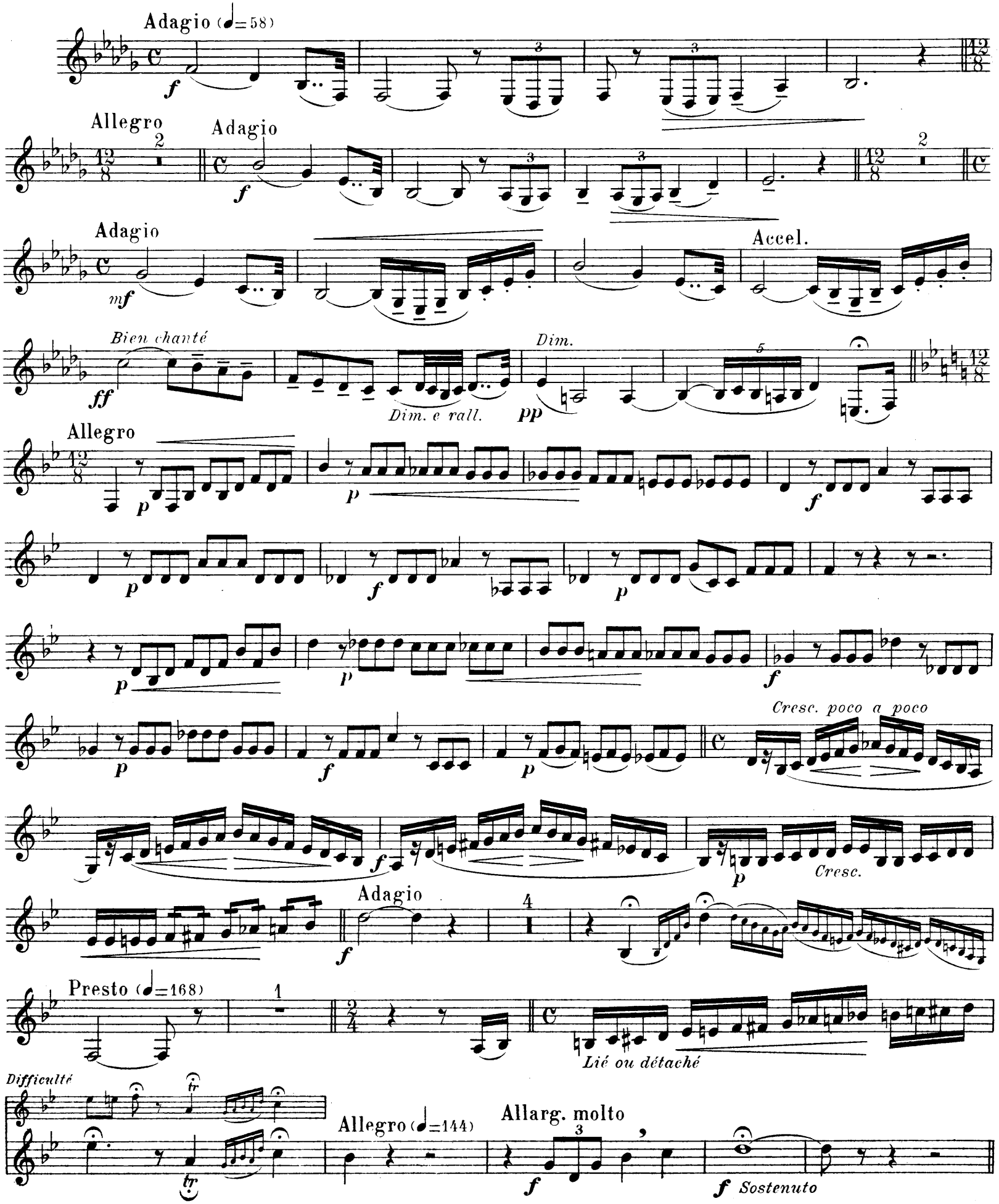

Più vivo (♩=88)
Rit.
Tempo
I° tempo (♩=58)
Poco cresc.


Poco accel.
Poco rall.
Dim.
Poco mosso (♩.=88)
Rit.
Tempo (♩=76)
Sourdine
Poco cresc.
Dim.
Poco rit.
Iº tempo (♩=58)

# INTRODUCTION ET FINAL DU 1er SOLO[1]

Trompette en Fa

EMILE PESSARD

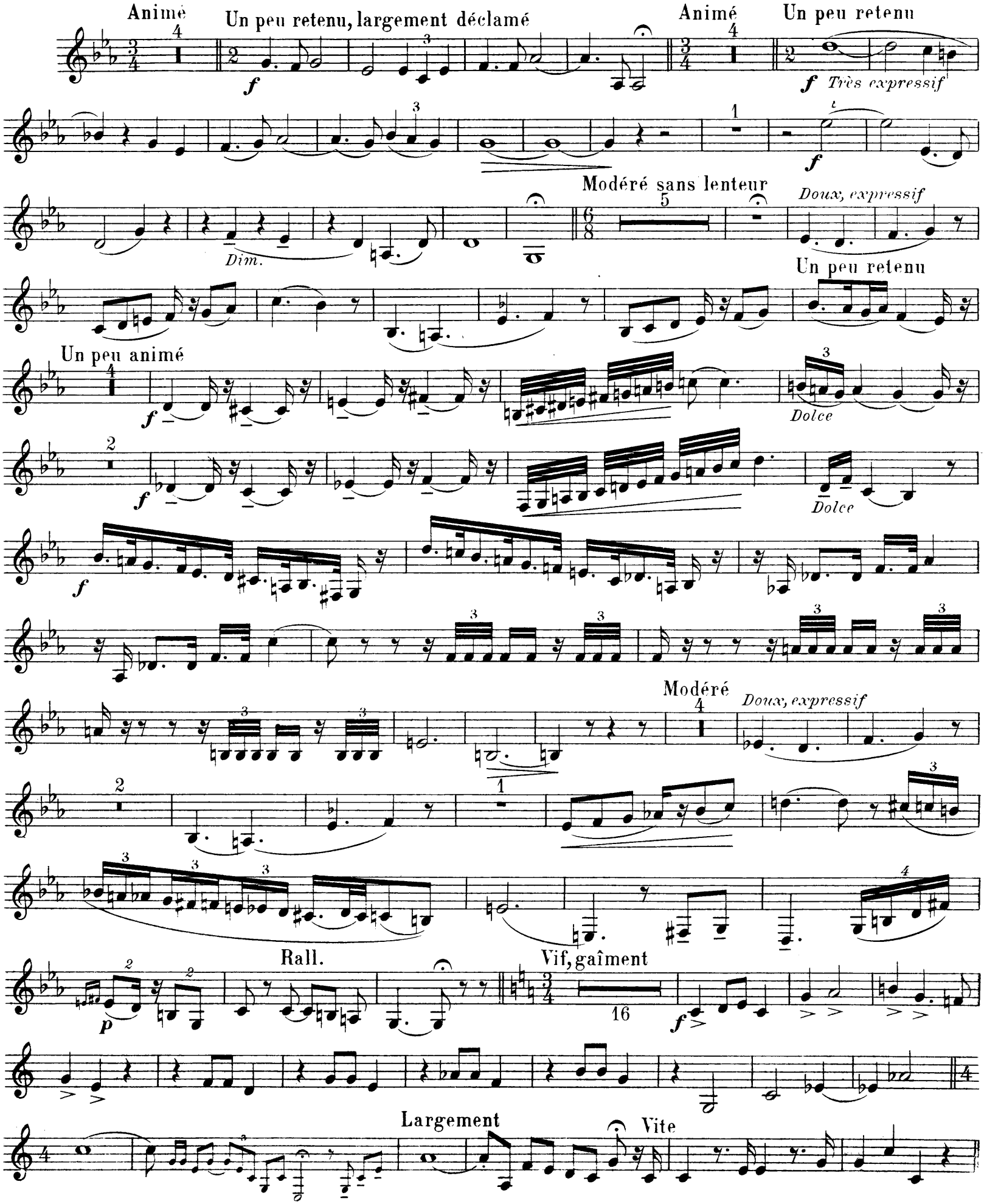



[1] Paris, Evette & Schaeffer, Editeurs.

# INTRODUCTION DU SOLO[1]

Trompette en Fa

AUGUSTE CHAPUIS




[1] *Paris, Evette & Schaeffer, Editeurs.*

# FINAL DU MORCEAU DE CONCOURS[1]

Trompette en Ut

G. ALARY

All° energico

*ff*

*mf*

*Cresc.*

*f*

*p Legg.*

*f*

*p*

*f*

*f*

*p*

*f*

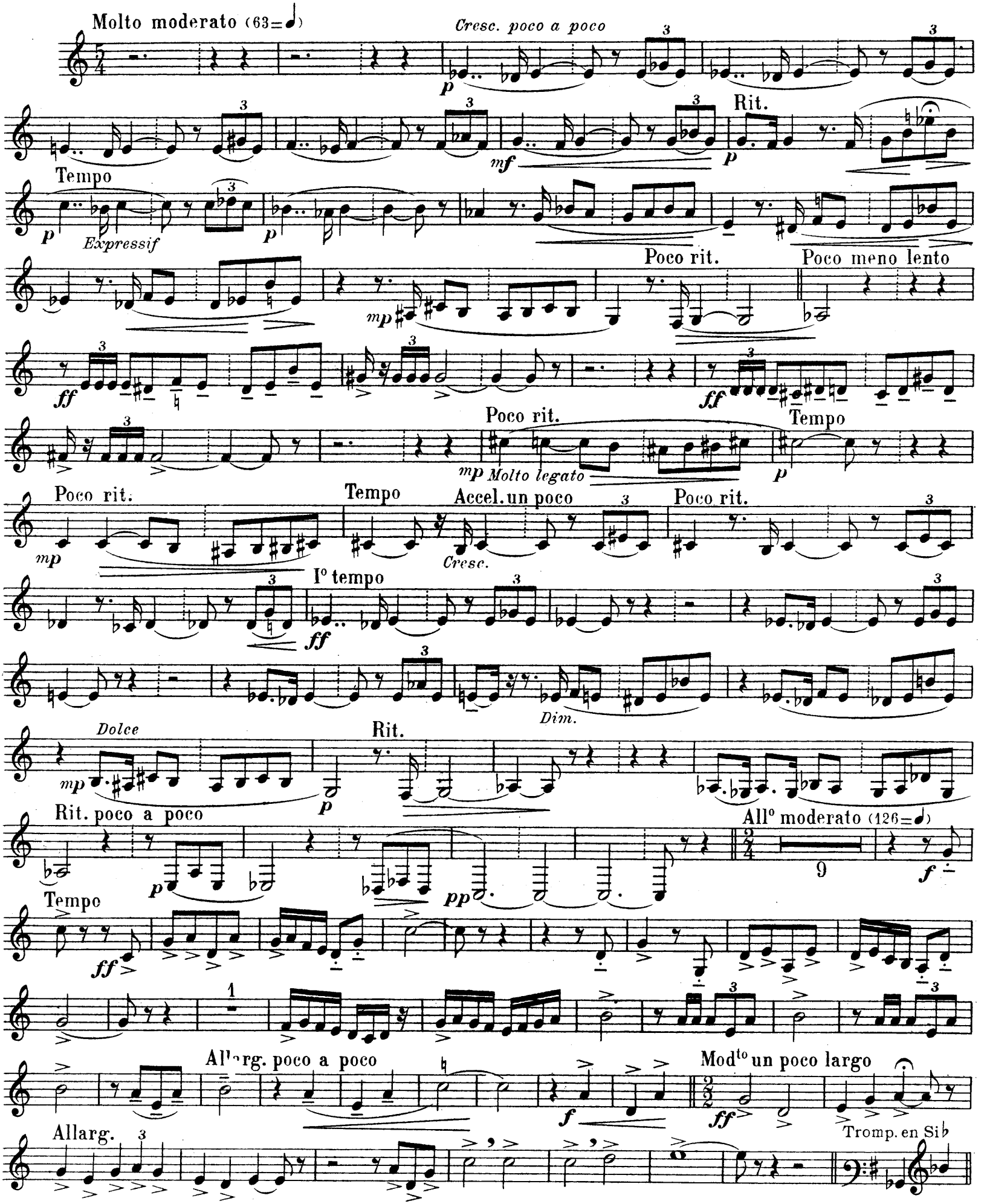
*f*

(1) *Paris, Evette & Schaeffer, Editeurs.*

# INTRODUCTION ET FINAL DU SOLO[1]

Trompette en Fa

CAMILLE ERLANGER

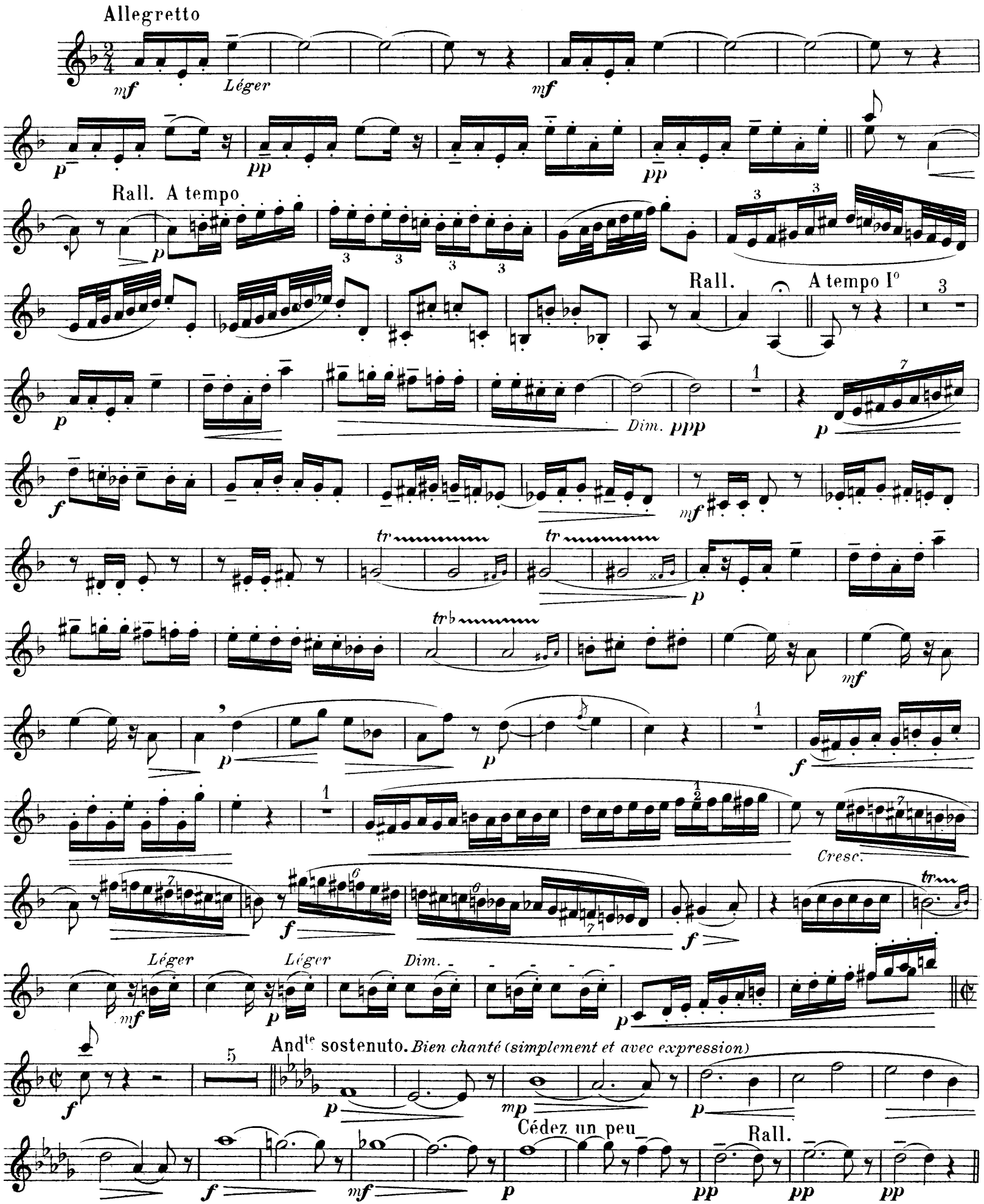



[1] Paris, Evette & Schaeffer, Editeurs.

# INTRODUCTION ET ANDANTE DU SCHERZO[1]

Cornet à pistons en Si♭

CH. SILVER




(1) *Paris, Evette & Schaeffer, Editeurs.*

# INTRODUCTION ET FINAL DU SOLO[1]

Trompette en Fa

MAX D'OLLONE

All° mod^to ma ben deciso

*f*

*mf*

*f*

Poco rit.

FINAL

*mf*

*f*

*Poco*

*p*

*f*

*p*

*ff*

*pp*

*Cresc.*

*ff*

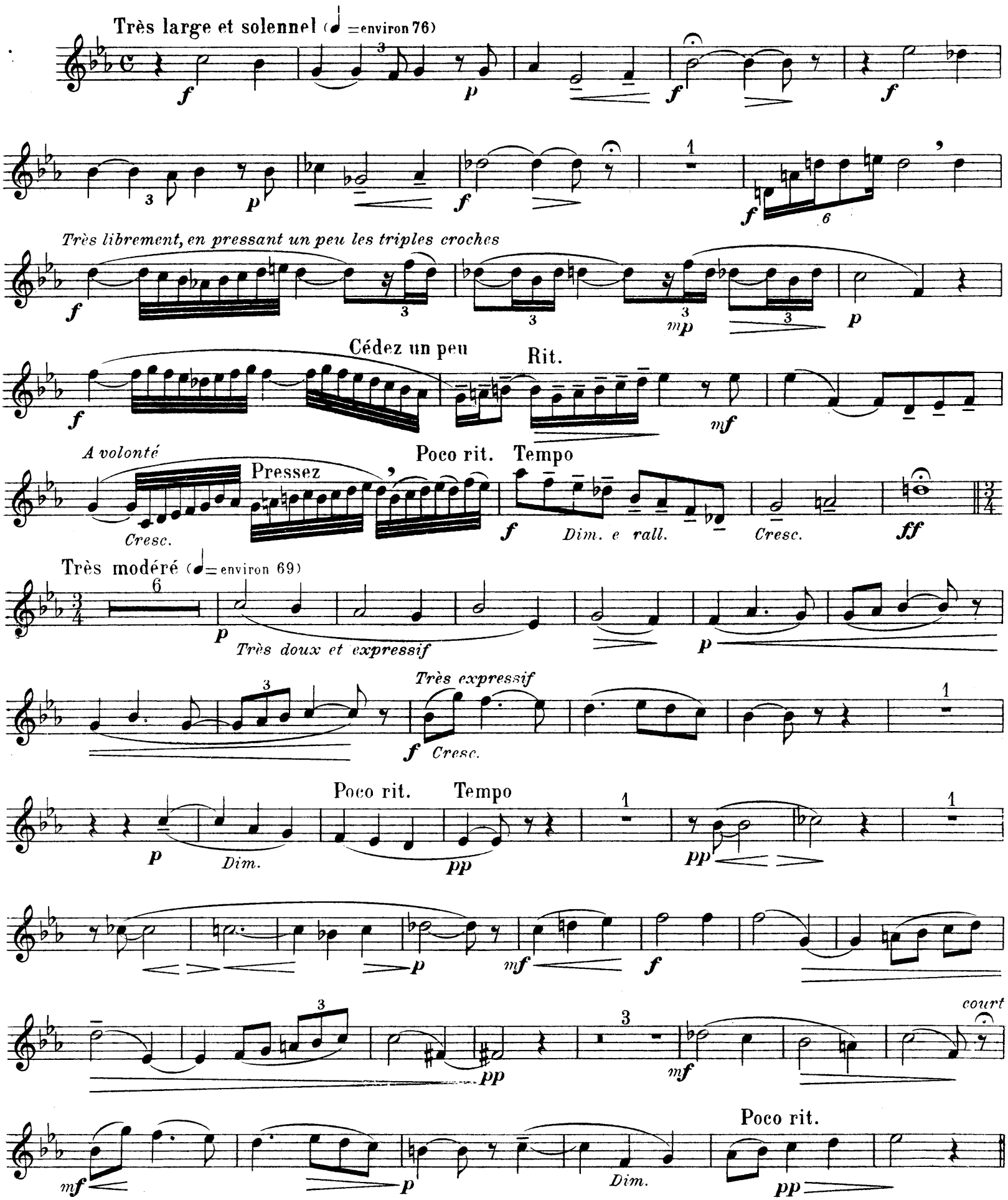
Allargando

Tromp. en Si ♭

(1) *Paris, Evette & Schaeffer, Editeurs.*

# INTRODUCTION DU MORCEAU DE CONCOURS[1]

Cornet à pistons en Si ♭ — A. SAVARD

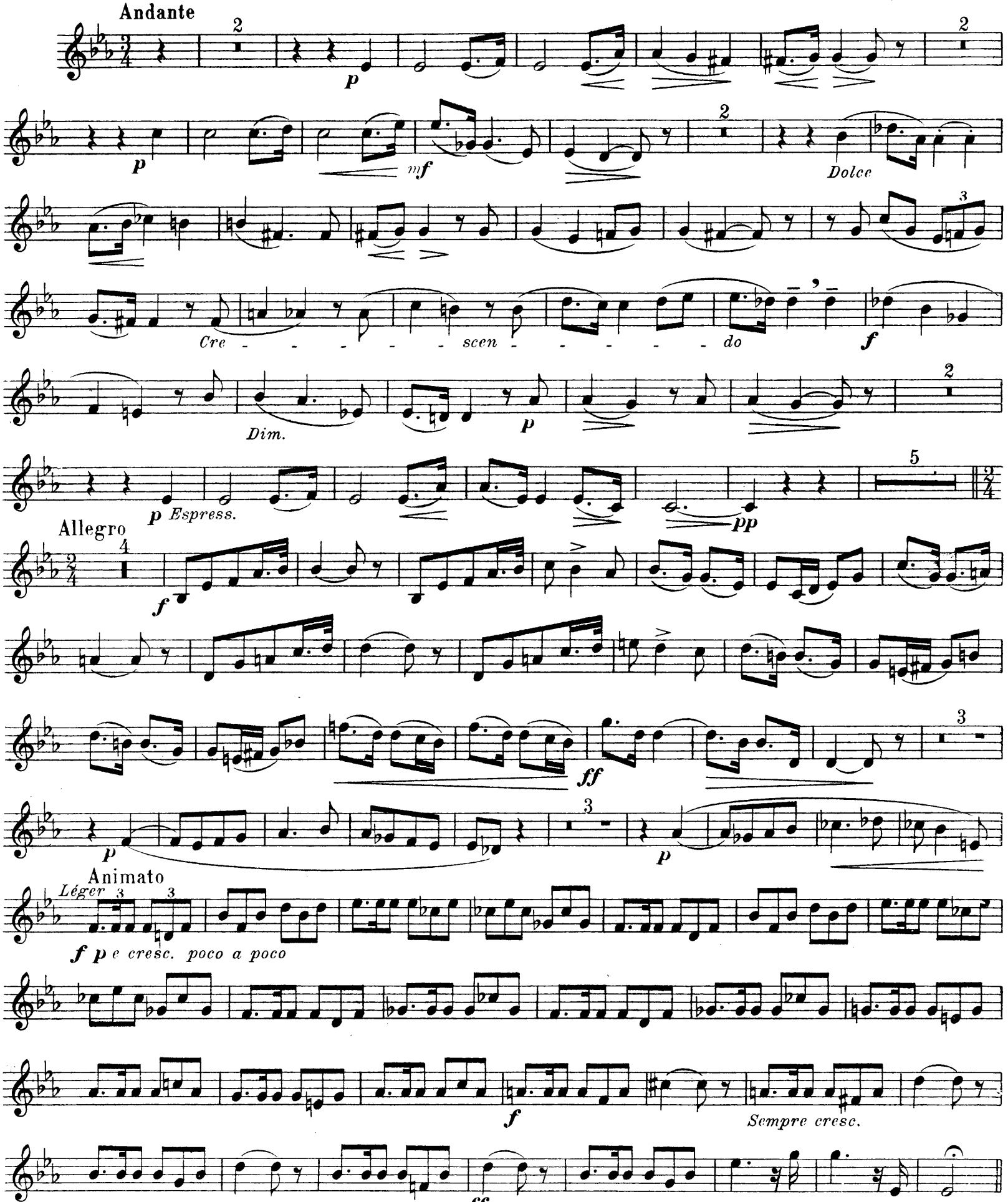



(1) *Paris, Evette & Schaeffer, Editeurs.*

# ANDANTE ET 1er ALLEGRO(1)

Trompette en Ut

J. GUY-ROPARTZ

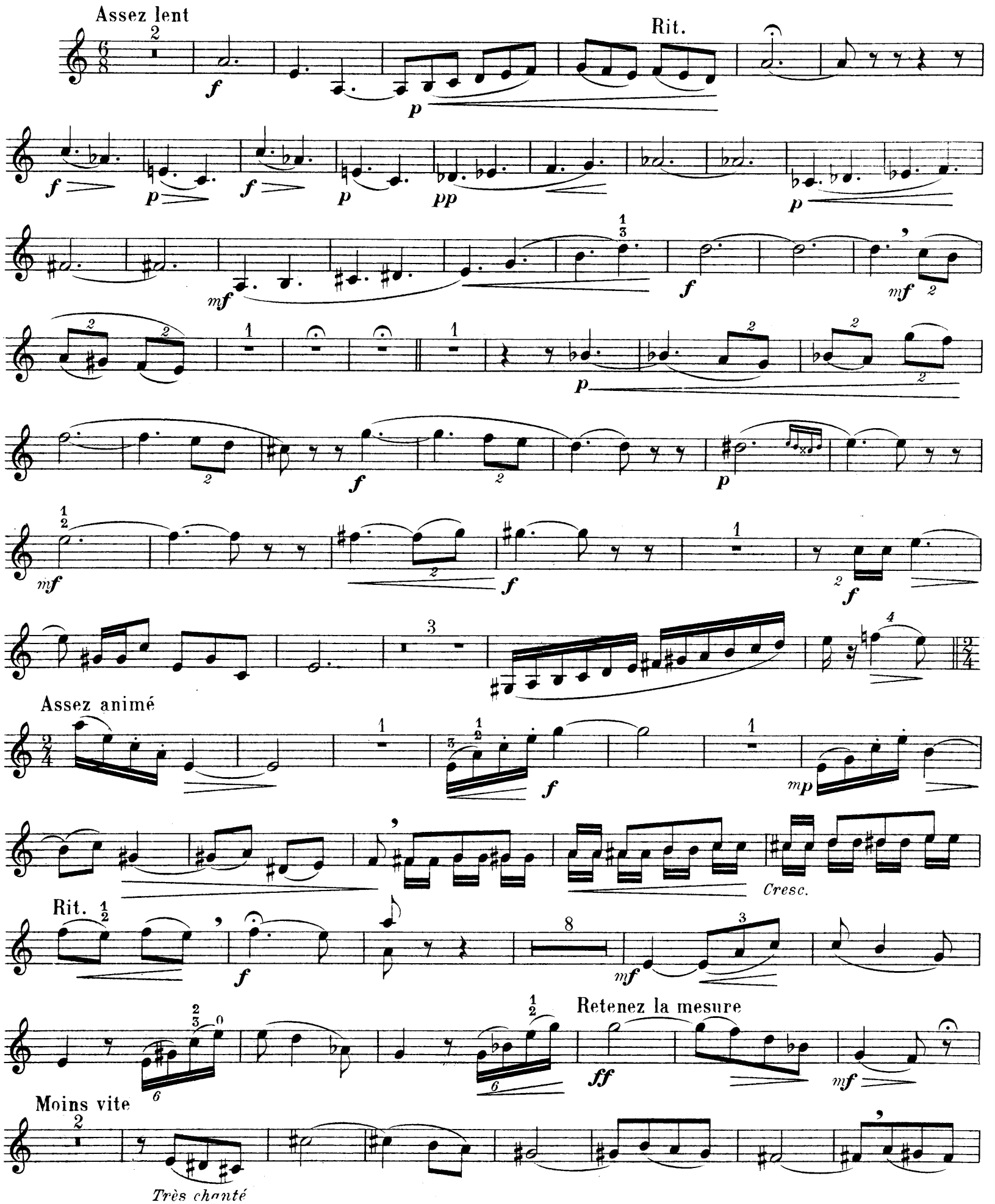


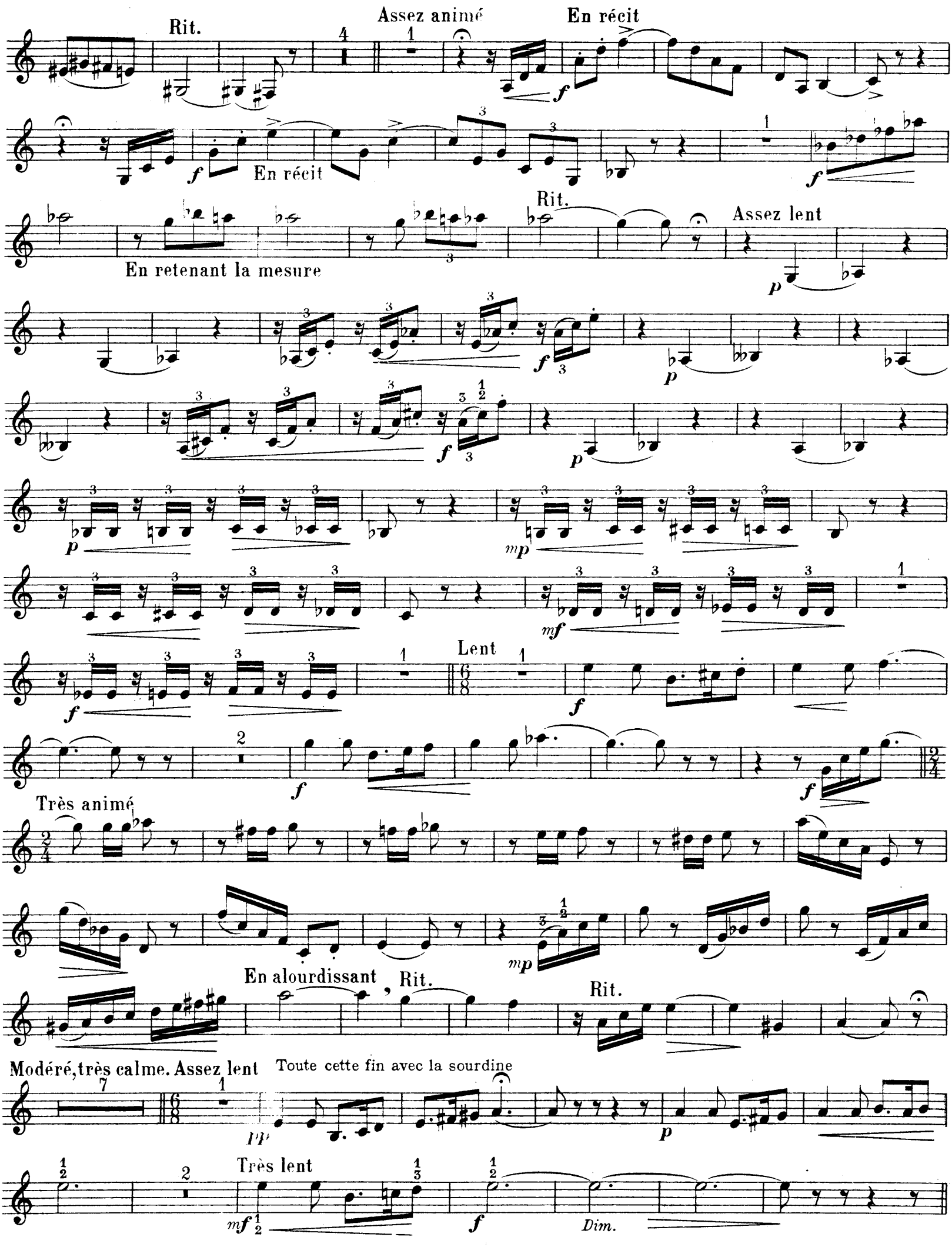

(1) *Nancy, A. Dupont-Metzner, Editeur*

# LÉGENDE DE LARMOR

Trompette en Ut

ALEXANDRE GEORGES

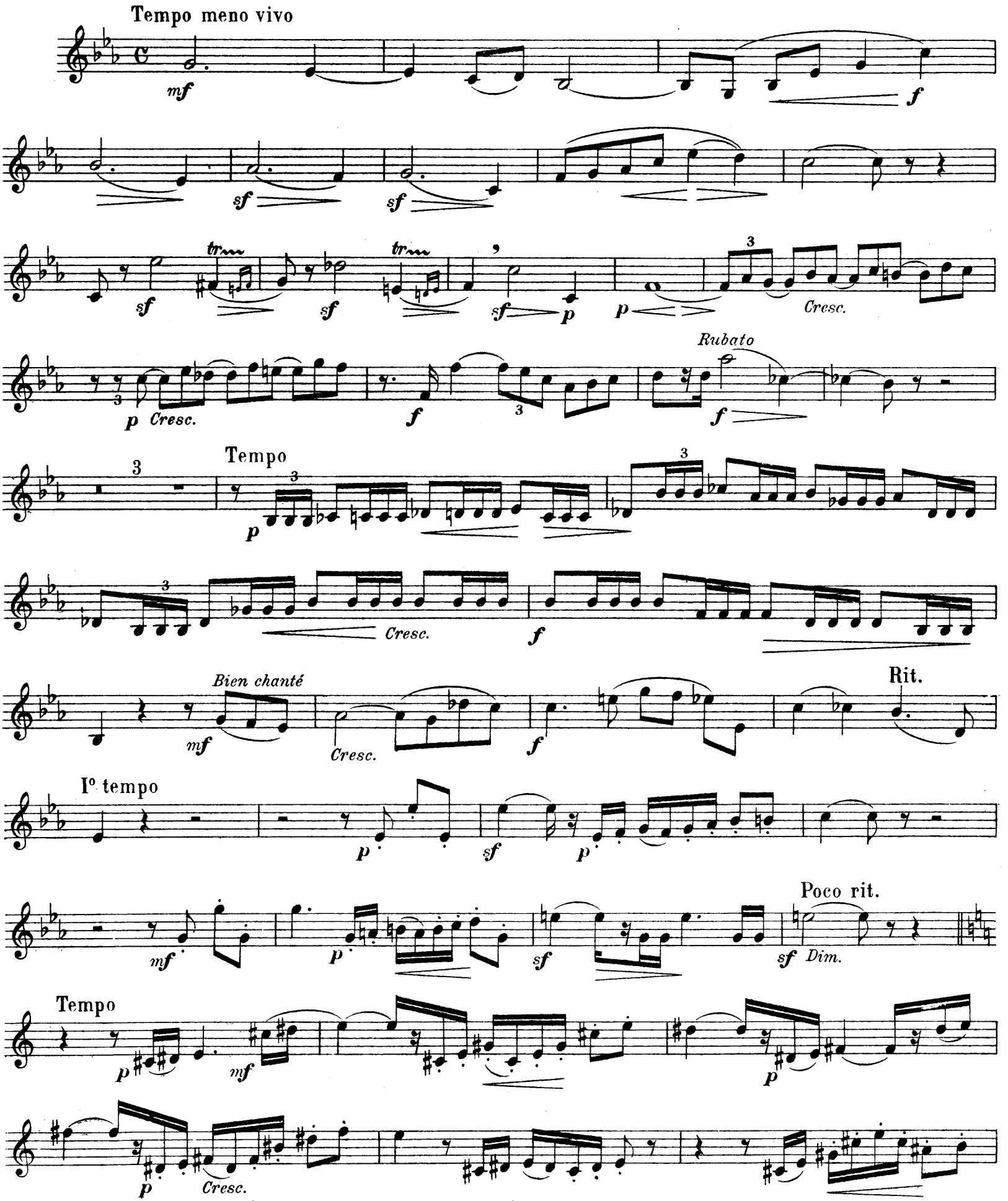



Rit.
Assez animé
En récit
En récit
Rit.
Assez lent
En retenant la mesure
Lent
Très animé
En alourdissant
Rit.
Rit.
Modéré, très calme. Assez lent
Toute cette fin avec la sourdine
Très lent
Dim.

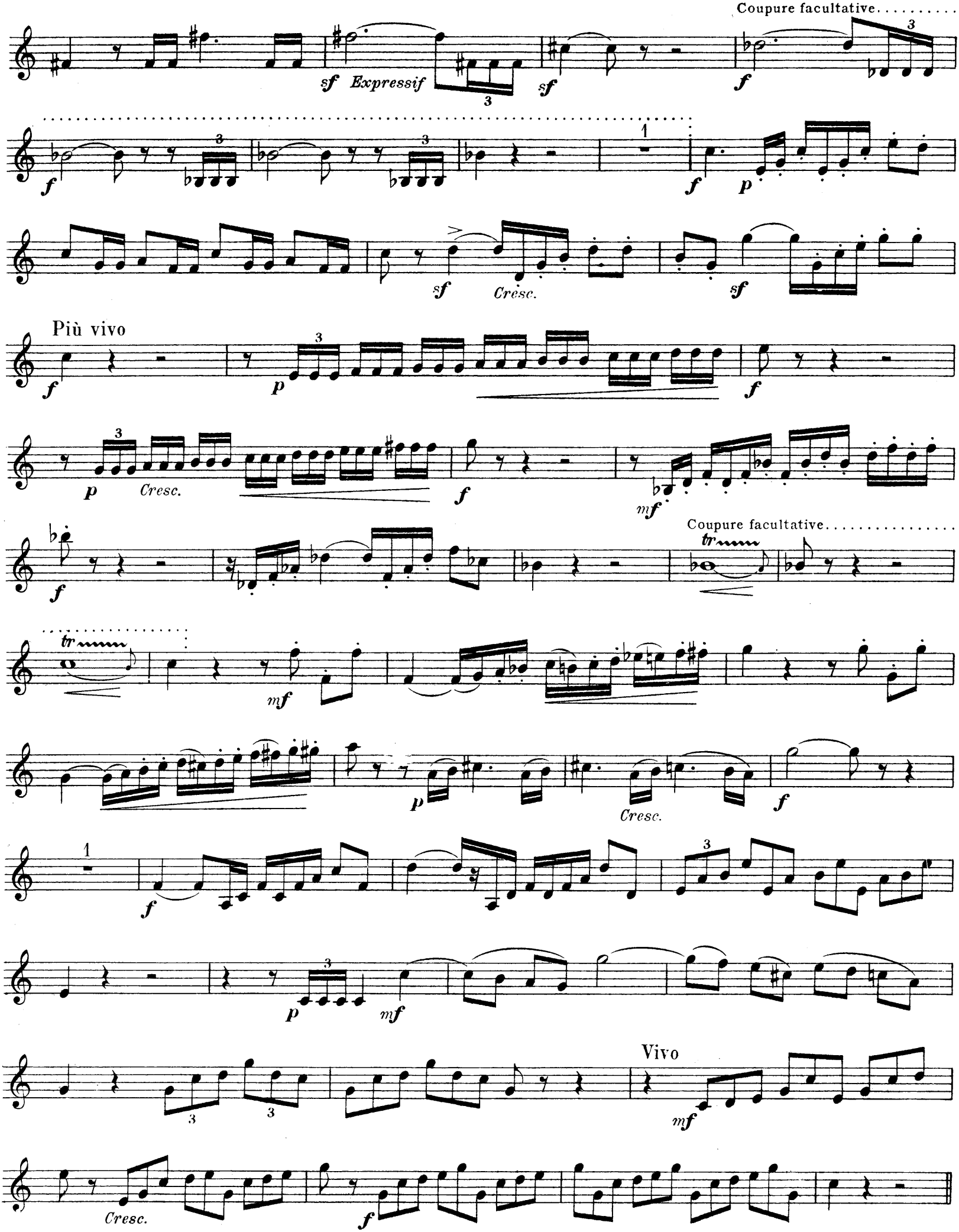
# FRAGMENTS DE FÊTE JOYEUSE(1)

Trompette en Ut

H. DALLIER



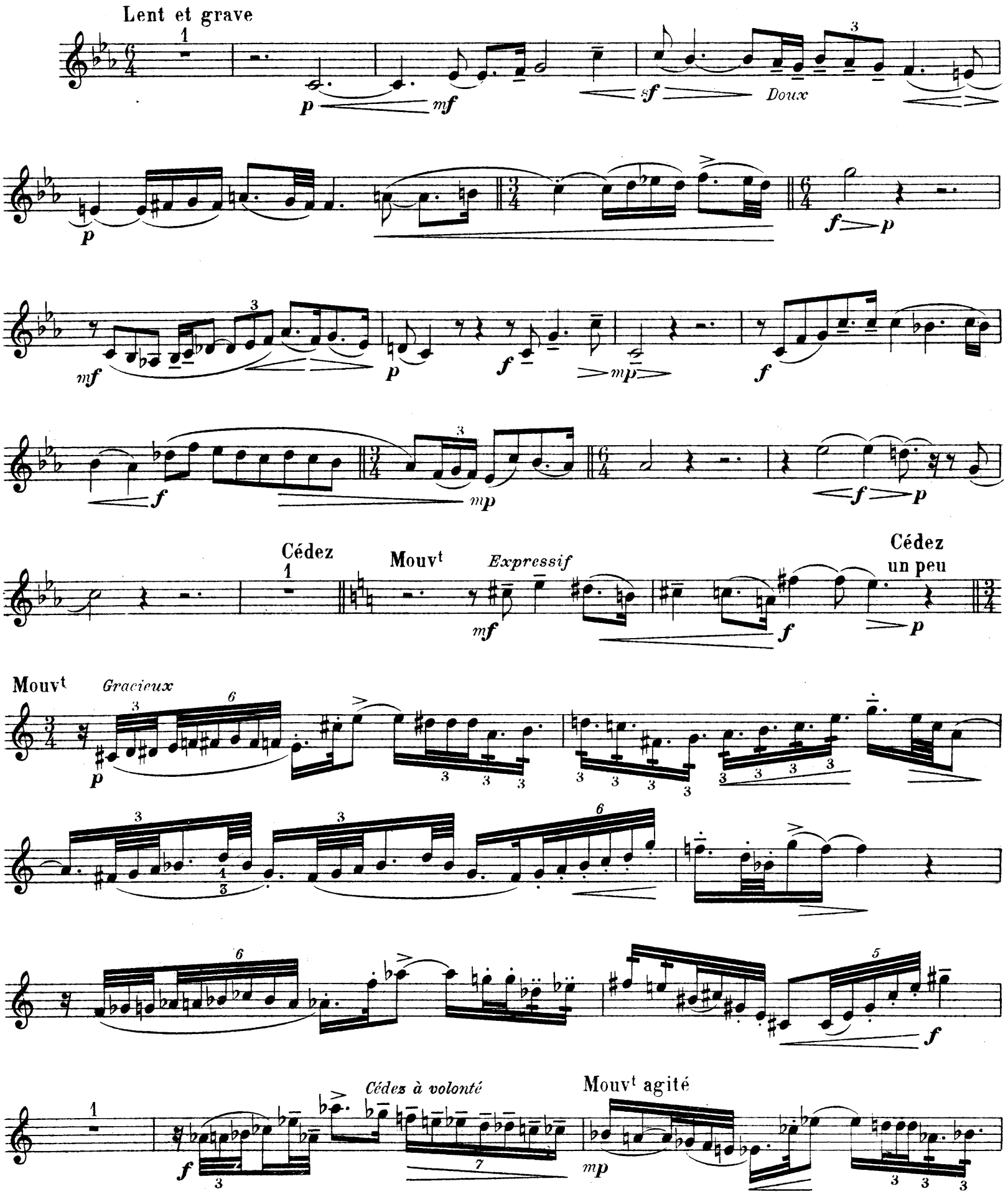

(1) *Paris, Evette & Schaeffer, Editeurs.*

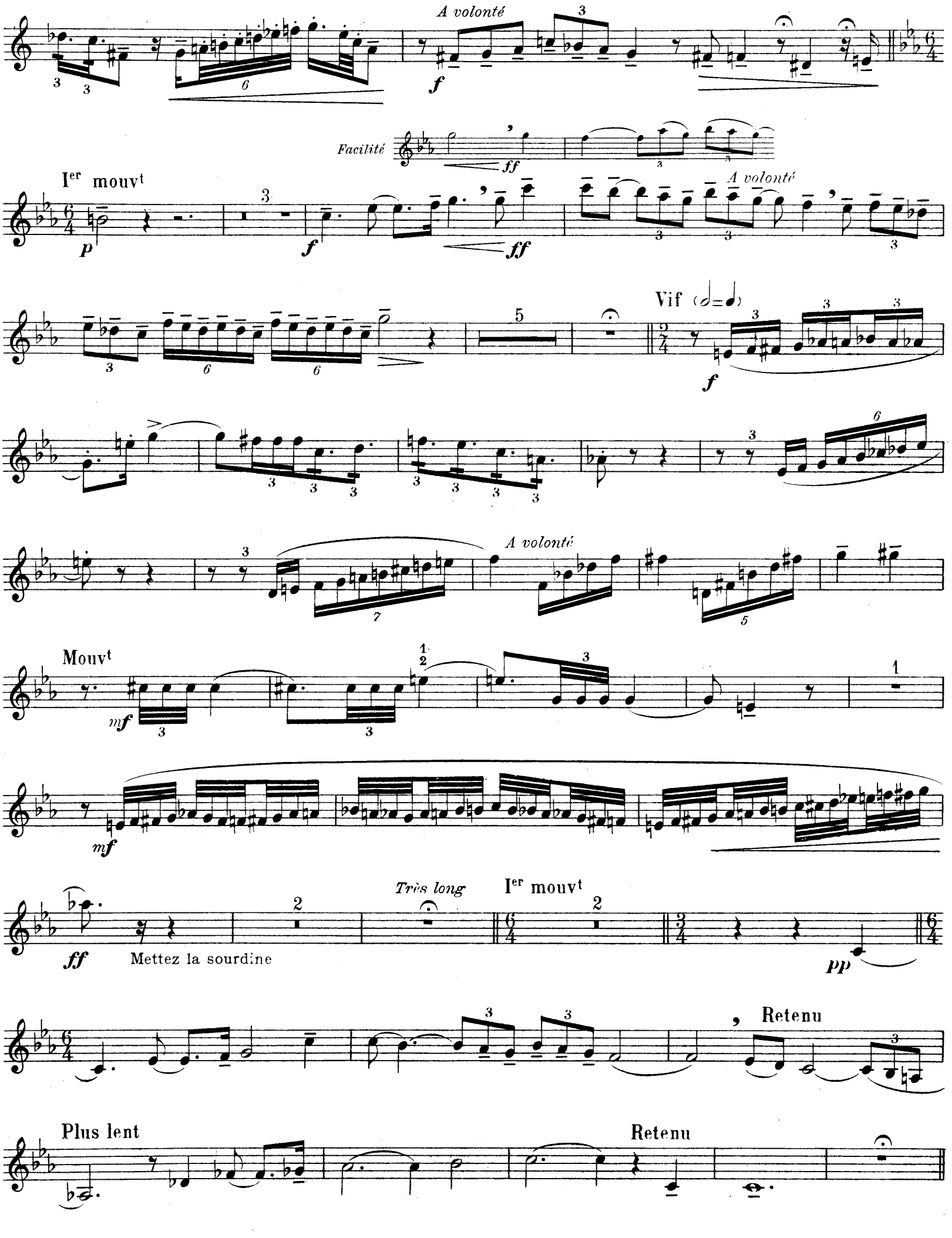

Coupure facultative
sf Expressif
sf
f
f
sf
Cresc.
sf
Più vivo
f
p
f
p
Cresc.
f
mf
Coupure facultative
tr
f
tr
mf
f
Cresc.
p
mf
Vivo
mf
Cresc.
f

# LÉGENDE

Trompette en Ut

GEORGES ENESCO

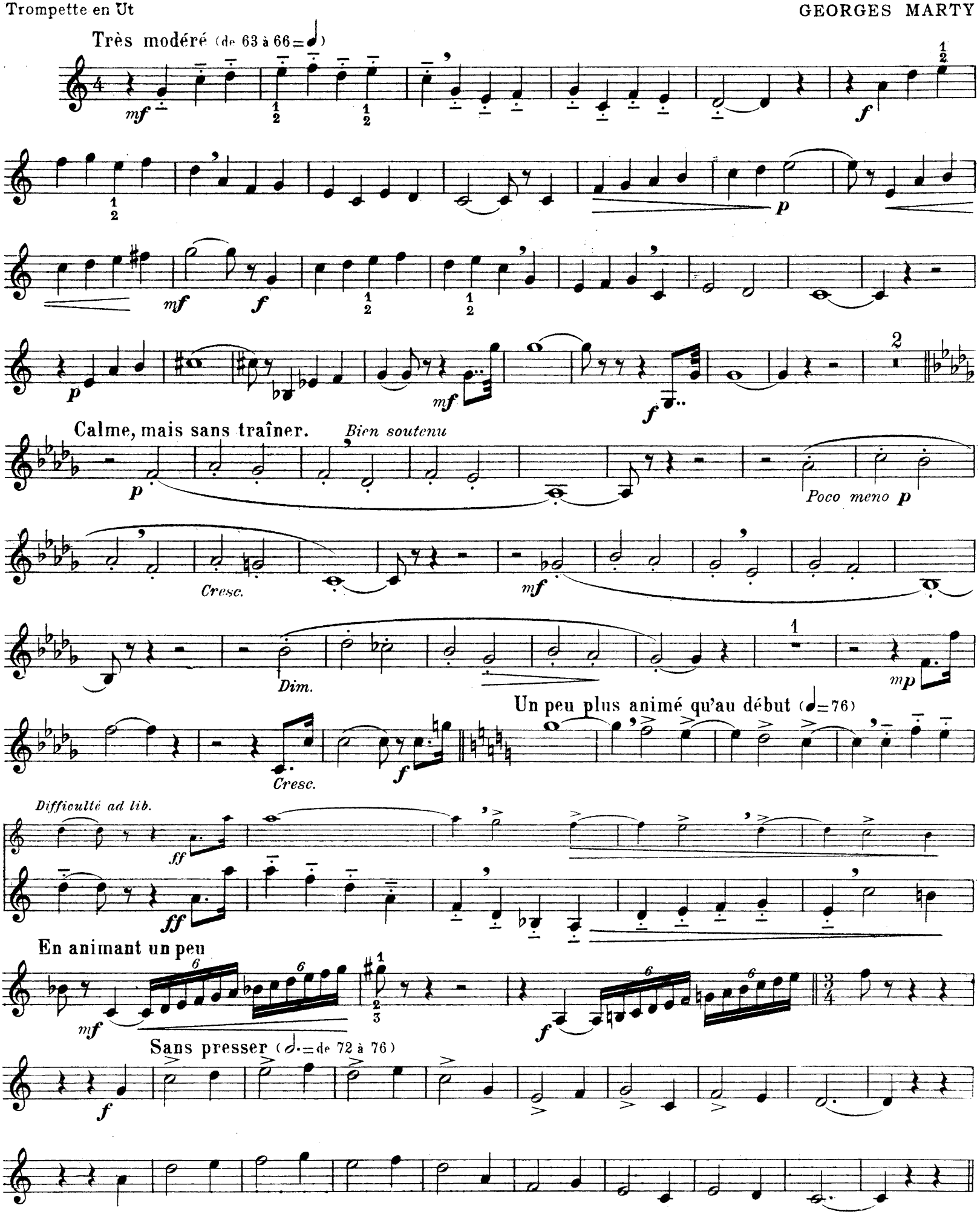



A volonté
f
Facilité
ff
Ier mouvt
p
f
ff
A volonté
Vif
f
A volonté
Mouvt
mf
mf
Très long
Ier mouvt
ff
Mettez la sourdine
pp
Retenu
Plus lent
Retenu

# FRAGMENTS DU CHORAL[1]

Trompette en Ut

GEORGES MARTY




(1) *Paris, A. Joanin, Editeur.*

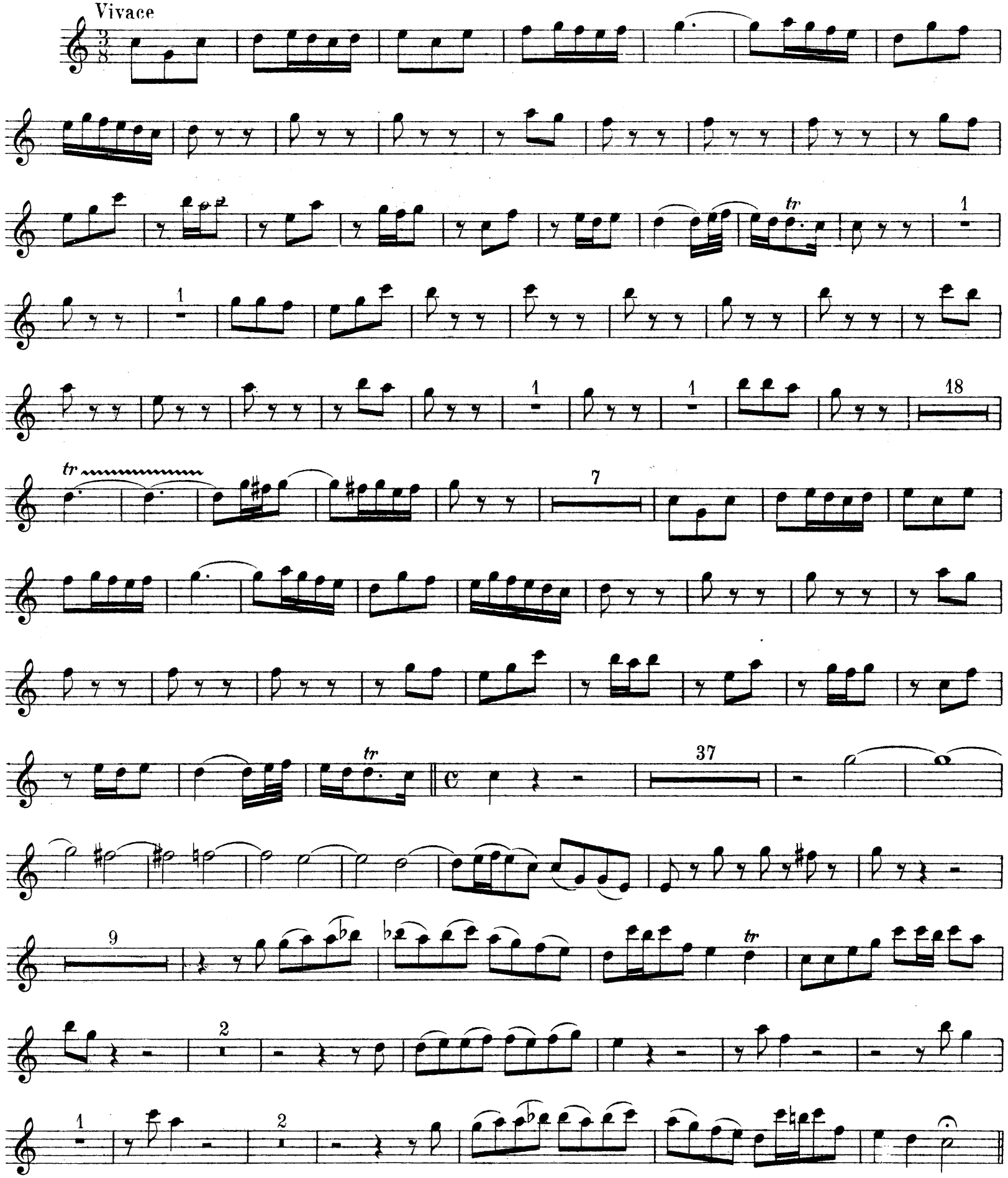
# MESSE EN SI MINEUR

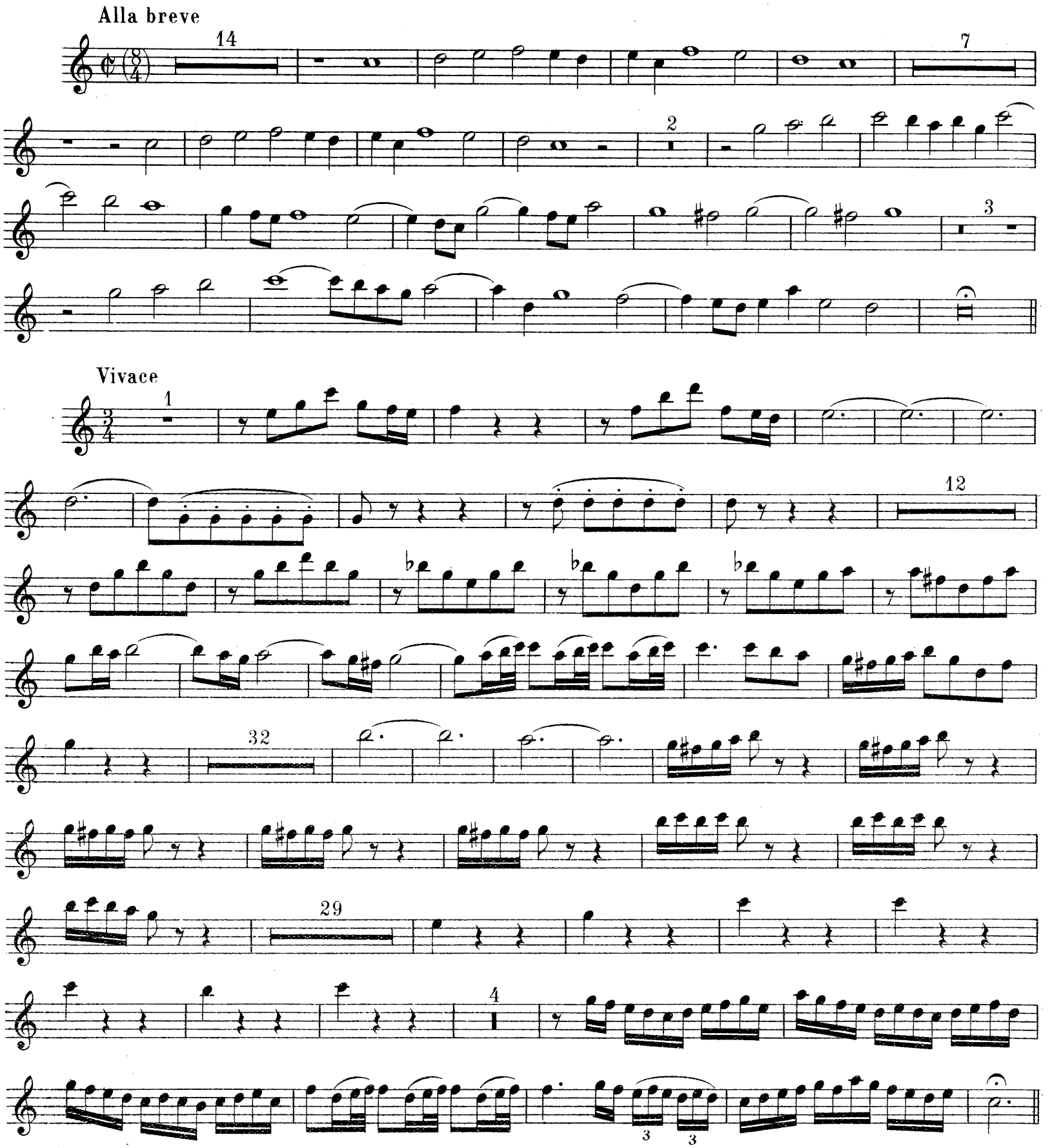
1re Trompette en Ré

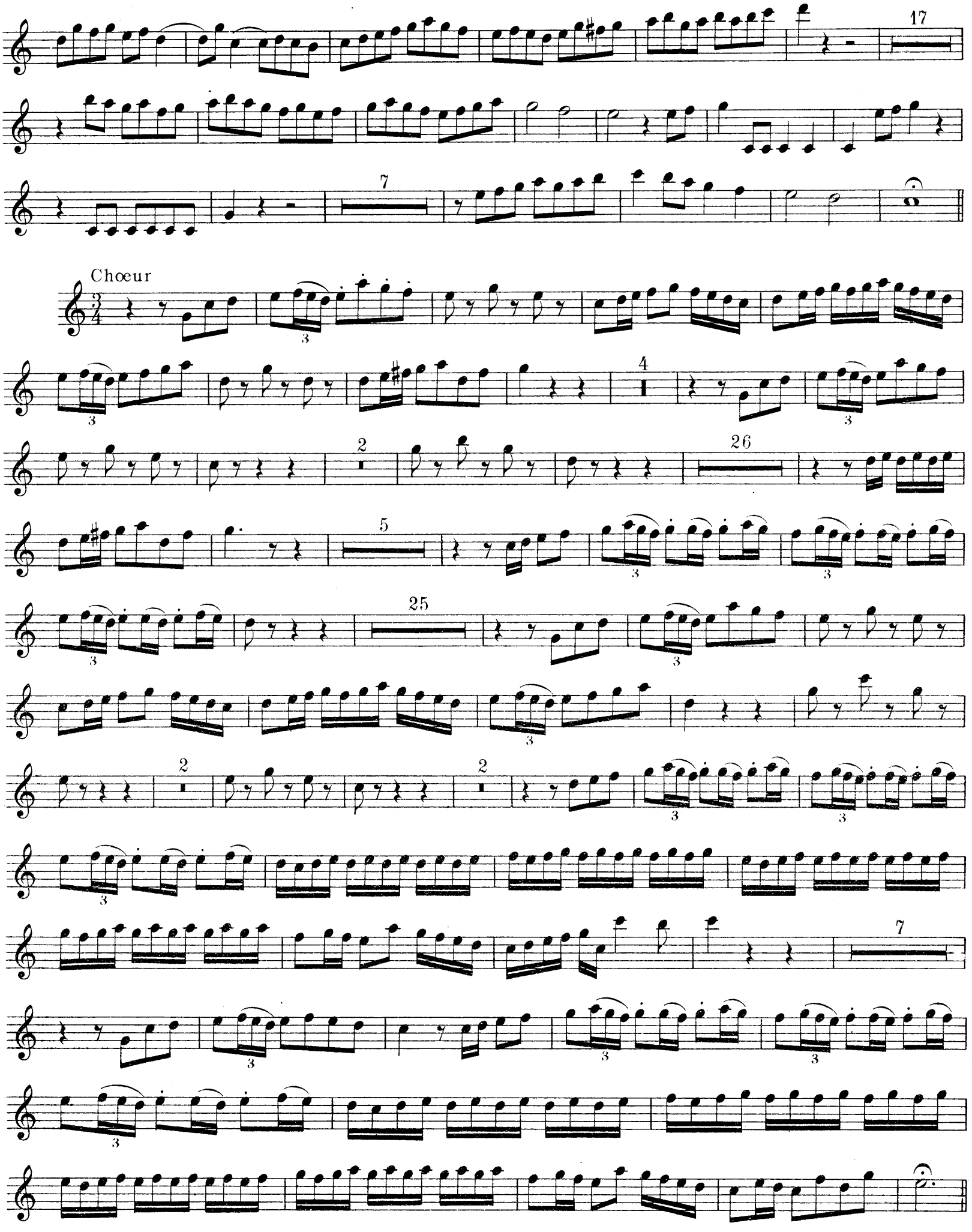
J. S. BACH

GLORIA

Vivace

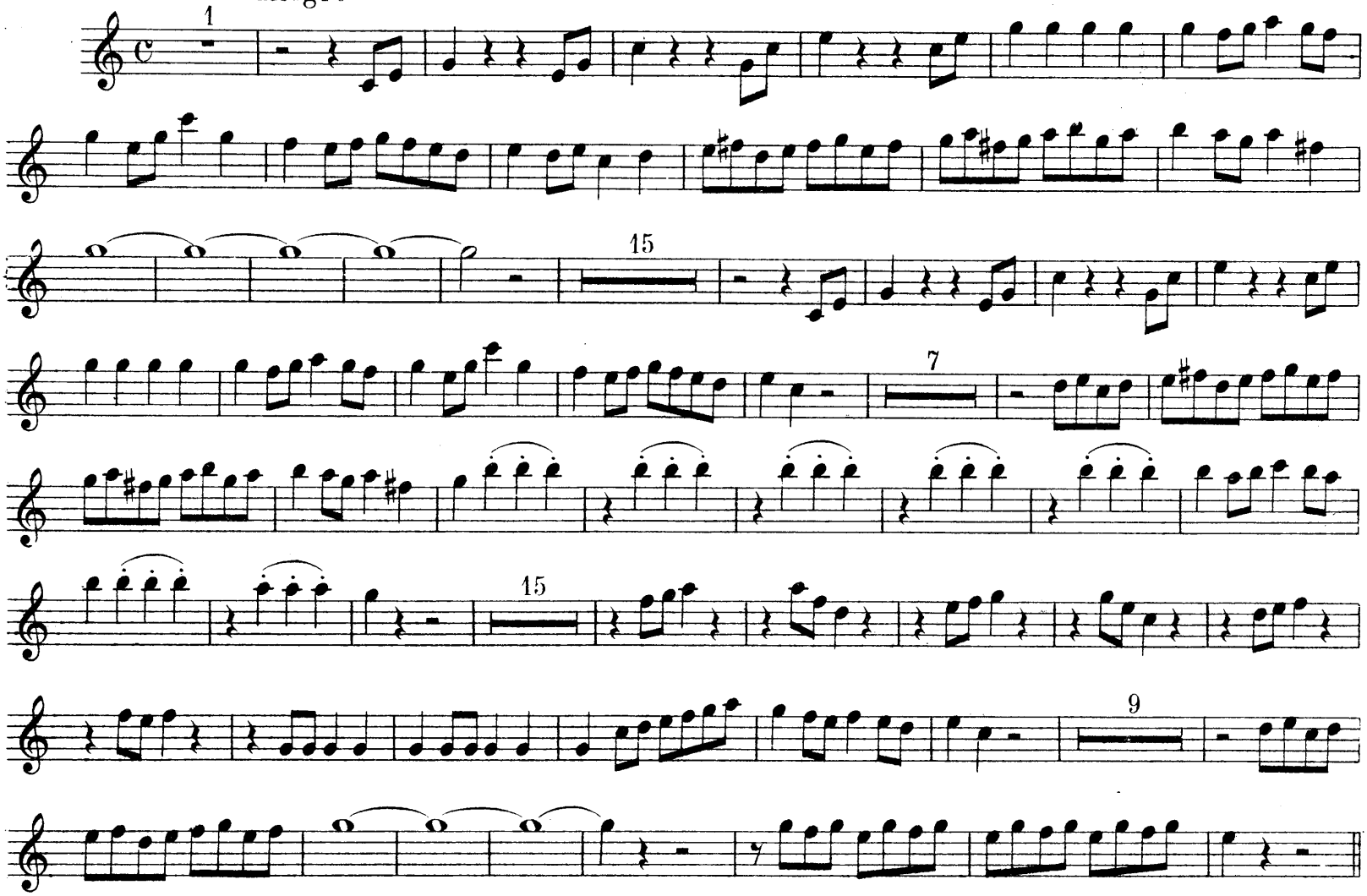



Alla breve
14
7
2
3
Vivace
1
12
32
29
4
CREDO
Chœur
28
Solo

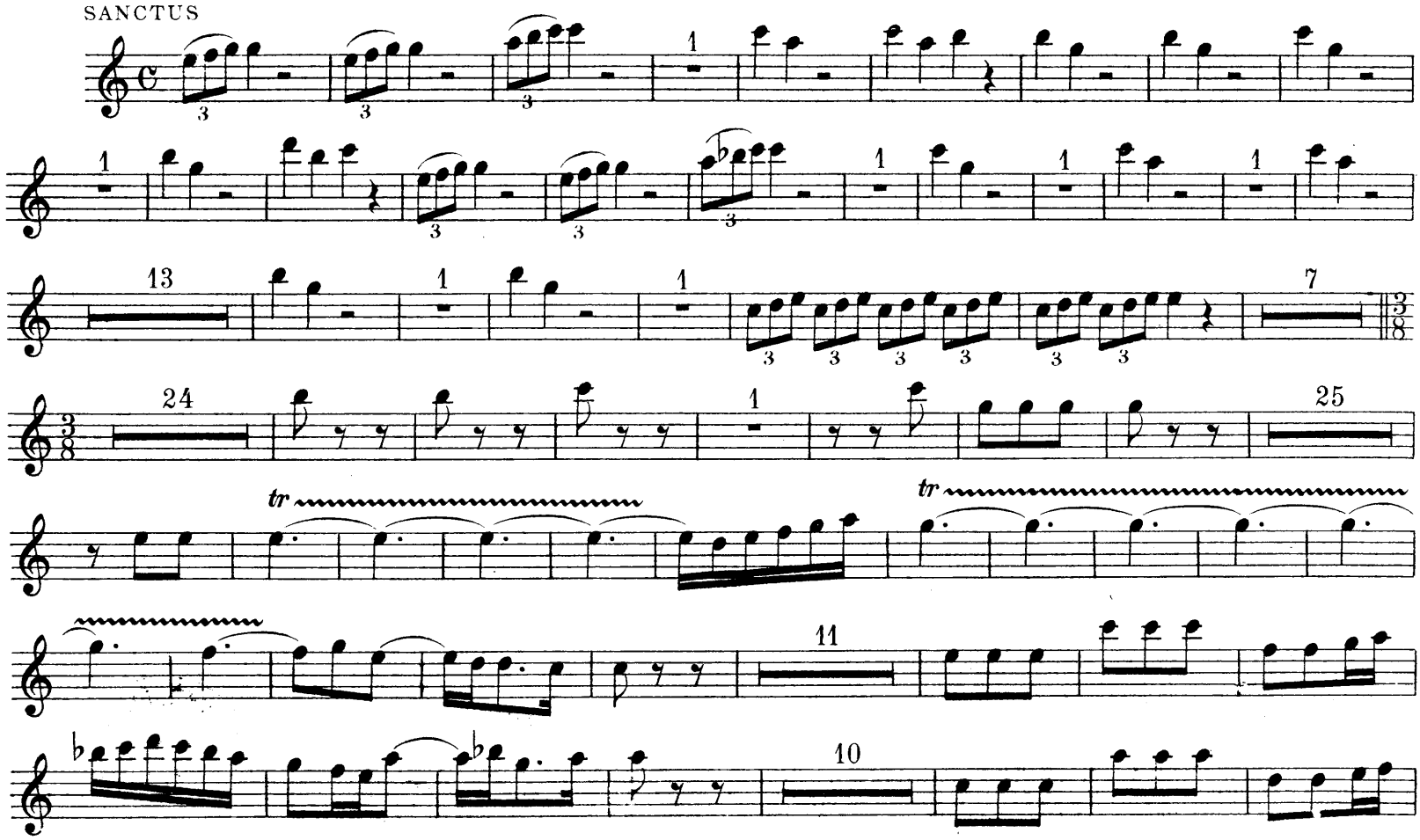

17
7
Chœur
4
2
26
5
25
2
2
7

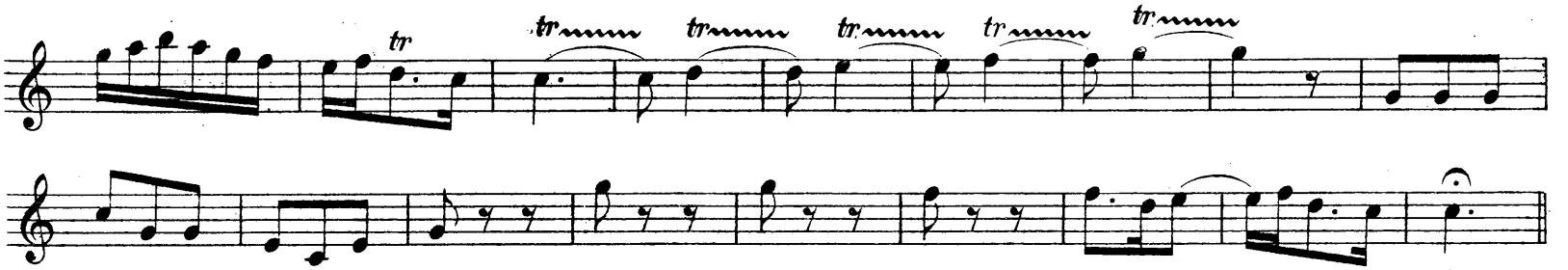
Chœur

Vivace e allegro

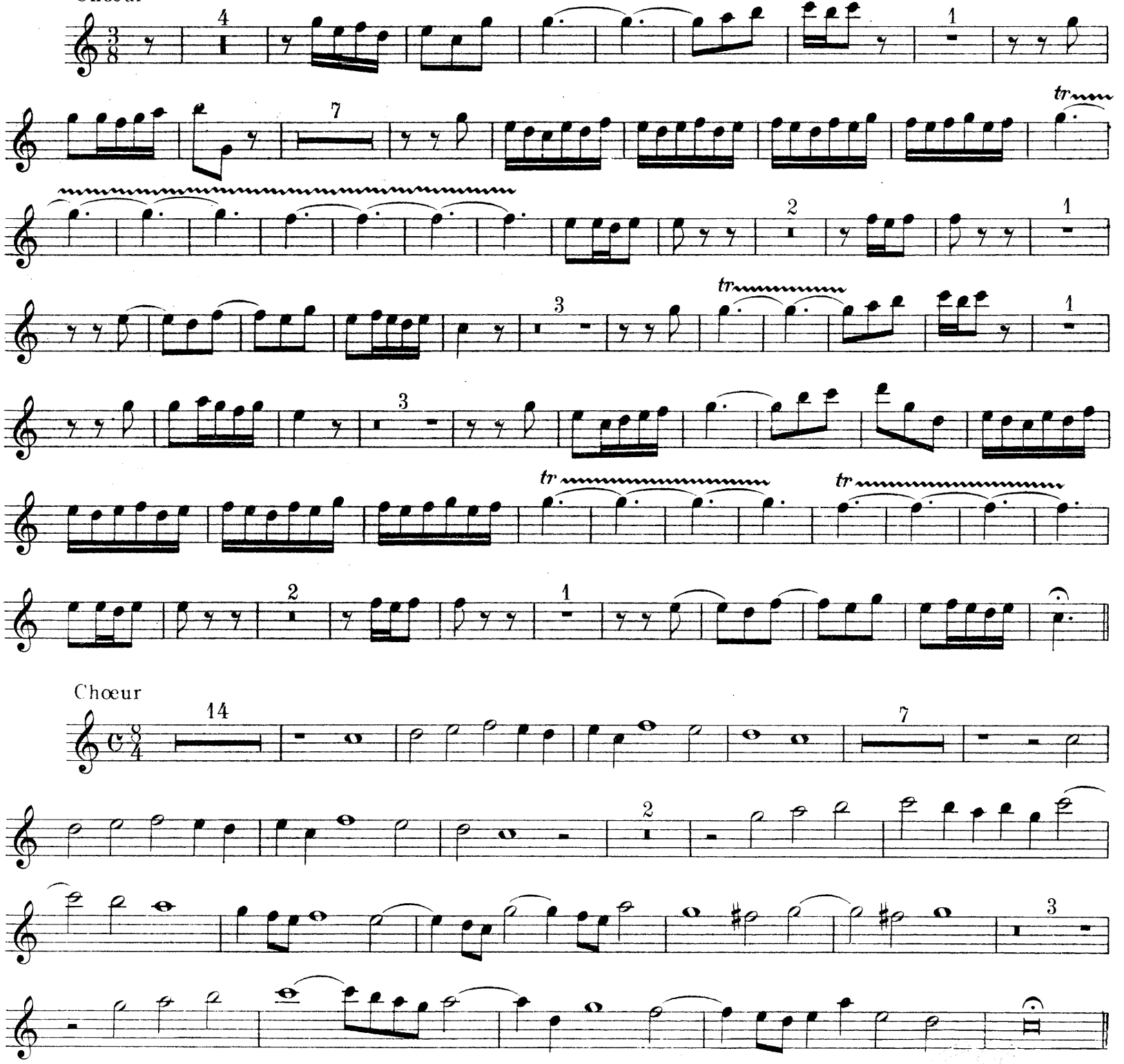


SANCTUS





Chœur



Chœur



FIN

*Paris, Ad. Tibout, Grav.*

E. & C. 6611.

Printed in France.
*Paris, Imp. E. Dupré, 12, rue Martel.*

**ENOCH & Cie**, Éditeurs de Musique, 27, Boulevard des Italiens, PARIS (2e Arrond't)

**Collection nouvelle, essentiellement moderne, d'OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT**

# MÉTHODE DE VIOLON — J.-G. PENNEQUIN

*Contenant :* THÉORIQUE ET PRATIQUE **(en 2 parties)**

Une Série de **Photographies explicatives** représentant les *Positions des mains*, la *Tenue du violon* et les *Attitudes du violoniste*, etc. ;
une Notice historique sur les *Violonistes célèbres ;*
et de *Nombreux exemples* tirés de SAINT-SAENS, VIEUXTEMPS, WIENIAWSKI, SARASATE, etc.

Un fort volume grand in-4° cartonné ~~~~~ *Prix net :* **15** *francs.*

(**La 1re Partie,** brochée, se vend séparément : **7** francs *net.* — **La 2e Partie** se vend **10** francs *net*)

# MÉTHODE DE VIOLONCELLE — L. ABBIATE

*Contenant :* THÉORIQUE ET PRATIQUE **(en 3 parties)**

Une Collection de **Photographies descriptives** représentant les *Positions des mains ;*
Une Notice historique sur les *Violoncellistes célèbres ;* les Traits les plus difficiles des *Concertos les plus connus ;*
et une grande *Étude Symphonique* résumant toutes les difficultés de l'instrument.

Un fort volume grand in-4° cartonné ~~~~~ *Prix net :* **18** *francs.*

(**La 1re Partie,** brochée, se vend séparément : **10** francs *net.* — **La 2e et la 3e Partie, réunies,** se vendent : **10** francs *net*)

# MÉTHODE DE MANDOLINE — J.-A. CARBONI

THÉORIQUE ET PROGRESSIVE **(en 2 parties)**

*Contenant,*
avec de nombreuses **Figures explicatives,** des *Exercices* et *Récréations* variés.

Un fort volume grand in-4° cartonné ~~~~~ *Prix net :* **10** *francs.*

(**La 1re Partie,** brochée, se vend séparément : **8** francs *net.* — **La 2e Partie** se vend : **5** francs *net*).

# MÉTHODE DE HARPE — R. MARTENOT

**Ouvrage adopté par M. A. HASSELMANS, Professeur de harpe au Conservatoire national de Musique de Paris.**

*Contenant :* **Théorique et Pratique**

Une Série de **Photographies explicatives** représentant les *Positions des mains* et les *Principaux doigtés,*
une Notice historique sur la *Harpe,* de nombreux Exercices, des Leçons méthodiques variées, des Annotations sur les *Exercices* de NADERMAN et des *Traits caractéristiques* pris dans les œuvres de GLUCK, MÉHUL, CHABRIER CARL REINECKE et P. ALVARS

Un fort volume grand in-4° cartonné ~~~~~ *L'ouvrage* COMPLET : **15** *francs* net.

# MÉTHODE DE HAUTBOIS — Louis BAS

**Hautbois solo de l'Opéra et de la Société des Concerts du Conservatoire**

*Contenant :* **Théorique et Pratique**

Une Collection de **Photographies explicatives** sur la *Position de l'Instrument* et sur la *Fabrication des Anches,*
de Nombreux Exercices, des Leçons méthodiques variées,
et des Exemples tirés des *Œuvres* de HAENDEL, MOZART, BEETHOVEN, ROSSINI et WAGNER

Un beau Volume grand in-4° cartonné ~~~~~ *Prix net :* **12** francs

# MÉTHODE DE TIMBALES ET DES INSTRUMENTS A PERCUSSION — Joseph BAGGERS

**Premier Timbalier du Théâtre National de l'Opéra-Comique**

**divisée en 3 Parties :**

1° **TIMBALES** — *Théorie, maniement et pratique essentielle des* Timbales, *accords, etc., etc...*
2° **TAMBOUR** — *Théorie et pratique du* Tambour, *ainsi que de tous les* Instruments à percussion ***usités dans les Orchestres ou Musiques instrumentales.***
3° **ACCESSOIRES D'ORCHESTRE**

***Contenant :*** **Une série de PHOTOGRAPHIES DESCRIPTIVES**
**Sur les positions des Timbales,** la tenue des Baguettes, la position des Mains, le croisement des Baguettes, la maniere d'Accorder, etc ○○○
**Sur les positions du Tambour** (assis et debout), la tenue des Bras, etc. ○○○○

De nombreuses Figures explicatives sur les *Accessoires d'Orchestre.* ○○○○○
Et de nombreux Exercices et Exemples tirés de MOZART, BEETHOVEN, REICHA, MEYERBEER, BERLIOZ, CHABRIER, SAINT-SAENS, MASSENET, etc., etc. ○○○○○○

Un beau Volume grand in-4°, cartonné ~~~~~ *L'ouvrage* COMPLET. *Prix net :* **12** francs

**N° 119**

Printed in France

**Envoi contre Mandat ou Timbres-Poste.**

Paris. — Imprimeries CERF, 12, rue Sainte-Anne.